Володимир
Овчінніков

ЕВОЛЮЦІЯ
КНИЖКОВОЇ
СТРУКТУРИ

Історія книги



Жодне мистецтво,
крім мистецтва книгодрукування,
не має більшого права
звертати свій погляд у майбутнє.
Адже те, що воно створює сьогодні,
принесе нащадкам добра не менше,
ніж нинішньому поколінню.

Джамбаттіста Бодоні,
XVIII ст.

Володимир Овчінніков

ЕВОЛЮЦІЯ КНИЖКОВОЇ СТРУКТУРИ

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів, які навчаються за спеціальністю „Образотворче мистецтво”

Історія книги

Книга перша

Від піктографії до манускрипту

9

Книга друга

Винайдення європейського способу книгодрукування

171

Книга третя

Книгодрукування в XVI–XVIII ст.

287

Львів
Видавництво
«СВІТ»
2005

ББК 76.10
О-35

Рецензенти:
дійсний член Міжнародної академії інженерних наук,
канд. техн. наук, проф. **О. Розум**
(Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут»),

дійсний член Міжнародної академії інженерних наук,
Заслужений діяч науки і техніки України,
д-р техн. наук, проф. **Е. Лазаренко**
(Українська академія друкарства, м.Львів),

д-р техн. наук, проф. **С. Гавенко**
(Українська академія друкарства, м.Львів),

д-р мистецтвознавства, проф. **О. Тарасенко**
(Державний південноукраїнський університет
ім. К. Д. Ушинського, м.Одеса)

„Рекомендовано Міністерством освіти і науки України"
(Лист № 14/182-2373 від 12.12.2002 р.)

Овчінніков В.

О-35 **Історія книги**: Еволюція книжкової структури: Навч. посібн. — Львів: Світ, 2005. — 420 с.: іл.

ISBN 966-603-169-8.

Навчальний посібник присвячений історії книжкового мистецтва, яке є невід'ємною складовою загальної культури книги. Простежується вдосконалення структури книги та її художнього оформлення: пошуки матеріалів для письма, розвиток шрифтової графіки, системи ілюстрування книги, а також технології виготовлення книжкових блоків і оздоблення оправ. Розглянуто винайдення Йоганном Ґутенберґом книгодрукування та розповсюдження його в Європі у XV ст. Належну увагу приділено початкам книгодрукування на слов'янських землях, зокрема діяльності Івана Федорова. Значне місце в посібнику відведено історії вітчизняної книги й аналізові її художньої структури.

Для студентів, які вивчають художньо-технічне оформлення видань і дизайн друкованої продукції, для видавничих працівників, усіх, хто цікавиться історією книги.

ББК 76.10

ISBN 966-603-169-8

Передмова

Навчальний посібник професора Володимира Овчіннікова «Історія книги: Еволюція книжкової структури» підготовлений на основі узагальнення лекційного курсу, розробленого автором для студентів-графіків Української академії друкарства. В. Овчінніков за фахом — художник книжкової графіки. Присвятивши життя вихованню майбутніх митців вітчизняної книги, він щедро ділиться творчим доробком зі своїми учнями.

Автор ретельно висвітлює розвиток і трансформацію книжкової структури: винайдення матеріалів для письма, розвиток шрифтової графіки, системи оформлення та ілюстрування книги, а також технології виготовлення книжкових блоків та оздоблення палітурок. В. Овчінніков не відхиляється від визначеної історичної канви та виявляє широку ерудованість у питаннях, пов'язаних із вітчизняною і світовою історією книги, оперуючи великим обсягом дослідницького матеріалу.

Розглядаючи питання, пов'язані з пошуками і винайденням книжкової форми, автор наголошує, що цей процес відбувався одночасно у двох напрямах: з одного боку, людство намагалося досягти чіткої структури писемної організації, а з другого — шукало носіїв для письма, матеріально-конструктивні якості яких давали б змогу наносити, зберігати і передавати писемну інформацію у просторі та часі.

Глиняні таблички, папірусні сувої, „книжки", написані на бамбукових планках, пальмових листках і шовку, пергаментні книги кодексного типу, — все це закономірні етапи розвитку книжкової структури.

З появою перших ранньохристиянських манускриптів почалися пошуки функціонально-конструктивного поліпшення внутрішньої структури рукопису, тобто зручнішого розташування тексту і графічного матеріалу на сторінках. Крім цього, вдосконалювалися технологічні процеси виготовлення

матеріалів для письма, книжкових блоків та оправ, а також система художнього оздоблення й ілюстрування.

Згодом манускрипти стали справжніми нетиражованими витворами графічного мистецтва, оскільки структурні елементи на сторінках, а також графічні прикраси виконувалися різними майстрами: текст писали каліграфи, заголовки, виділення у тексті, ініціали та дрібні прикраси створювали художники-рубрикатори й ілюмінатори, а мініатюри — художники-знаменщики.

Автор підкреслює, що рукописна книга доби середньовіччя втілювала в собі матеріально-конструктивні, функціонально-структурні, технологічні та естетичні досягнення книжкового мистецтва того часу. Зароджувалась і спеціалізація книги залежно від її функціонального призначення: майстри виготовляли манускрипти великого формату (ін-фоліо) для церковнослужбового користування, невеличкі за розміром книжки духовного змісту для читання їх у побуті, книги навчального, науково-популярного характеру, а також світську літературу.

Проаналізовано в посібнику передумови виникнення книгодрукування у середині XV ст.: поширення попиту на університетську й гуманістичну книгу та книгу для городян, а також на церковнослужбові манускрипти і рукописи духовного змісту; налагодження в європейських країнах виготовлення паперу та поява блокової (ксилографічної) книги, паперових іконок, різноманітних амулетів, видрукуваних із суцільних дерев'яних гравірованих форм; матеріально-технічний поступ у цій галузі та винайдення Йоганном Гутенбергом у середині XV ст. європейського способу книгодрукування з форм, складених із рухомих літер.

В. Овчінніков досліджує структурну еволюцію першодруків, які протягом перших десятиліть після винайдення Й. Гутенбергом книгодрукування ще значною мірою копіювали функціонально-структурну і конструктивну побудову та художні особливості рукописної книги. Лише у 80—90-х роках XV ст. зусиллями таких друкарів і книговидавців, як Петер Шеффер, Ульріх Ганн, Ніколя Жансон, Ерхард Ратдольт, Альбрехт Пфістер, Альд Мануцій та інші, в книжковому мистецтві почала формуватися суто друкарська естетика. Майстри поступово відмовилися від характерних для манускриптів великих форматів, двостовпцевих шпальт, численних лігатур і різноманітних скорочень у тексті, а також від багатоколірного оздоблення.

На сторінках навчального посібника приділено значну увагу аналізові художньої структури вітчизняної рукописної книги Княжої доби та кириличних книг першого східнослов'янського книговидавця Швайпольта Фіоля, надрукованих ним наприкінці XV ст. у м. Кракові.

Особливо детально автор висвітлює виникнення в другій половині XVI ст. книгодрукарської справи на споконвічних українських землях та книговидавничу діяльність Івана Федорова в Україні, аналізує етапи розвитку книгодрукування в західних і східних регіонах України.

Досліджуючи друкарську культуру та художнє оздоблення видань І. Федорова, особливо Острозької Біблії, виданої ним

у 1581 році, В. Овчінніков підкреслює, що друки І. Федорова були найважливішим знаряддям у боротьбі населення українських і білоруських земель за збереження своєї національної культури. У книзі розповідається про видавничу діяльність Львівського Успенського (Ставропігійського) братства та приватної друкарні Михайла Сльозки (м. Львів); про видання мандрівних друкарень та про діяльність друкарні, створеної при Почаївському монастирі, який у XVIII ст. був провідним осередком кириличного книгодрукування на західноукраїнських землях.

Автор наводить цікаві дані про книгодрукування у Києві, засноване у 1616 р. в стінах Києво-Печерської лаври, яка згодом стає центром книговидавничої справи в Україні. З діяльністю Лаврської друкарні тісно пов'язані імена таких видатних постатей української історії, як Памво Беринда та Петро Могила.

У культурному житті України другої половини XVII — початку XVIII ст. великого значення набула діяльність Києво-Могилянського колегіуму (з 1701 р. — академії), який справив благотворний вплив на розвиток науки, літератури та мистецтва в Україні. Зі стін Київської академії вийшли видатні просвітителі Симеон Полоцький, Феофан Прокопович, Стефан Яворський, багато письменників, учених, державних діячів. У цей період створюються і видаються численні підручники для початкових шкіл, а для учнів колегіумів вищого типу укладаються нові навчальні посібники з таких дисциплін, як старослов'янська, грецька і латинська мови, риторика, поетика, астрономія, математика, фортифікація, музика, архітектура, малювання тощо. Друки стають невід'ємним супутником освіченої людини. Дослідник історії української книги І. Каганов зазначає: «Українська друкована книга — спочатку львівська, потім київська, а згодом і чернігівська — користувалася доброю славою поза межами вітчизни. Оздоблена прекрасними гравюрами, виготовленими руками чудових майстрів, з особливою старанністю надрукована і оправлена, вона була бажана на полицях бібліотеки і московського книголюба, і молдавського поміщика, і у південних слов'ян, де вона допомагала в боротьбі проти турецького поневолення».

Сучасне українське книжкове мистецтво досягло значного розвитку і на сьогодні є невід'ємною складовою загальноєвропейської культури книги. І це не випадково, бо за плечима української книги — майже тисячолітній творчий досвід. Обдаровані художники Остромирового Євангелія, Ізборника Святослава, Юріївського Євангелія та інші митці книги періоду Княжої доби передали з рук у руки — як естафету — свій неоціненний творчий доробок майбутнім поколінням українських оформлювачів книги. І тому цілком природно, що на сторінках цього видання автор приділив значну увагу історії вітчизняної книги та аналізові її художньої структури.

На превеликий жаль, ще не створено видання, в якому б цілісно була відображена історія вітчизняної книги та світовий досвід книгодрукування і яке можна було б використовувати

в навчальному процесі. Колективна монографія «Книга і друкарство на Україні» (Київ, 1964), до якої увійшли наукові праці відомих дослідників книги О. Сидорова, П. Попова, О. Дея, Г. Коляди, О. Молодчикова, Я. Ісаєвича, С. Петрова, згідно з вимогами часу потребує ретельного наукового редагування. Що ж стосується російськомовних посібників Є. Кацпржак «История книги» (Москва, 1955, 1964) та Л. Владимирова «Всеобщая история книги» (Москва, 1988), якими в недалекому минулому користувались українські освітні заклади, то вони не задовольняють сучасні навчальні програми, бо автори цих посібників відводять історії українського книговидання лише по декілька сторінок, а велика спадщина українських митців книги Княжої доби взагалі розглядається ними як творче досягнення не української, а російської культури.

Природно, що, подаючи студентам необхідну інформацію з історії книги, викладачі користуються окремими дослідженнями українських істориків, книгознавців і мистецтвознавців (хоча цих праць і не так багато), присвяченими безпосередньо вивченню історії вітчизняної книги: І. Огієнко «Історія українського друкарства» (Київ, 1994), Я. Запаско «Орнаментальне оформлення української рукописної книги» (Київ, 1960), «Мистецька спадщина Івана Федорова» (Львів, 1974), «Ошатність української рукописної книги» (Львів, 1988), «Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга» (Львів, 1995), Я. Ісаєвич «Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні» (Львів, 1983), «Українське книговидання: Витоки, розвиток, проблеми» (Львів, 2002), М. Різник «Письмо і шрифт» (Київ, 1978), Б. Валуєнко «Архітектура книги» (Київ, 1976), О. Мацюк «Папір та філіграні на українських землях (XVI–поч. XX ст.)» (Київ, 1974), С. Висоцький «Київська писемна школа X-XII ст.» (Львів, Київ, Нью-Йорк, 1988). Допомогою для викладачів є деякі брошури та статті з даної тематики в періодиці.

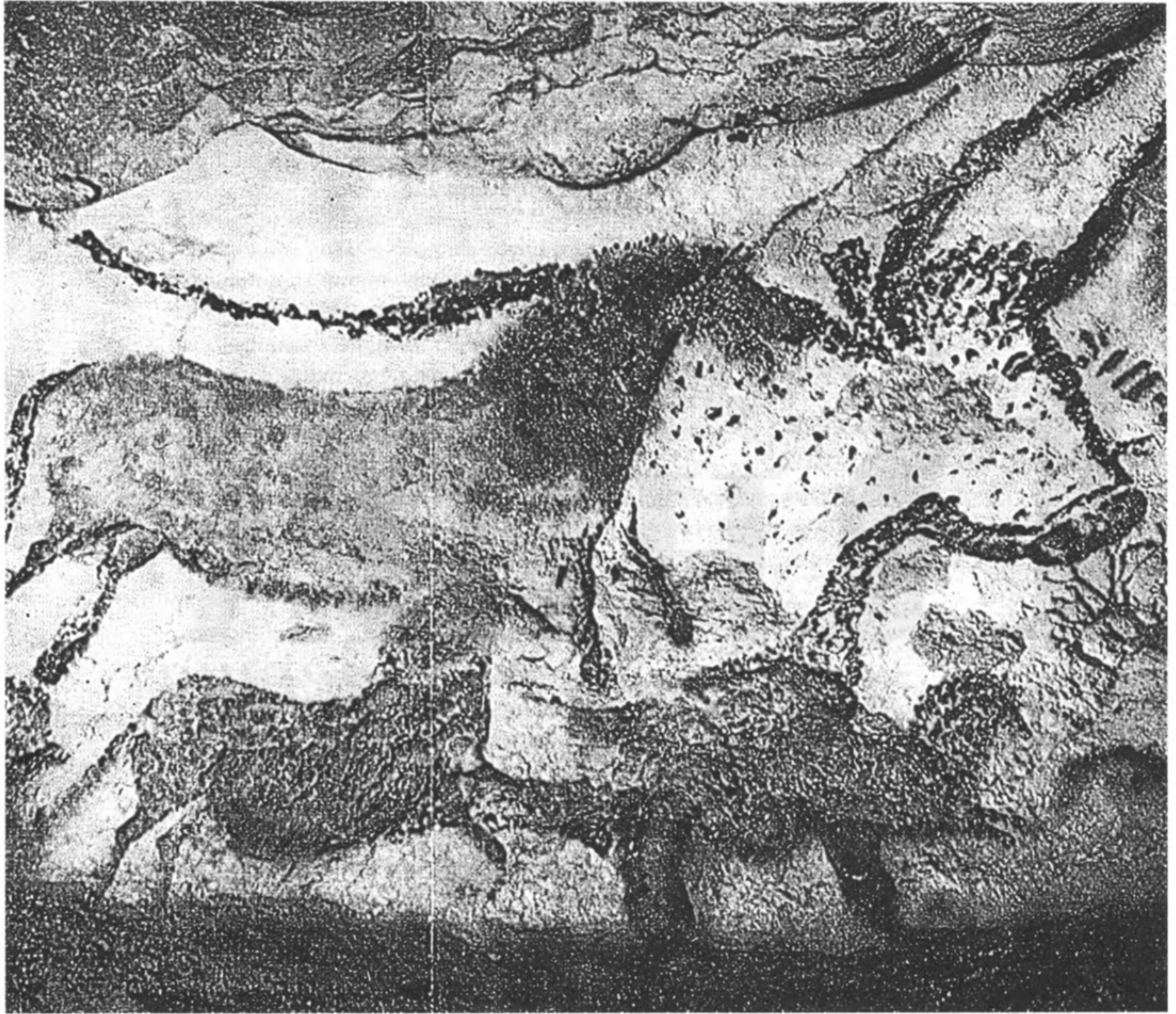
На мою думку, навчальний посібник В. Овчіннікова «Історія книги: Еволюція книжкової структури», який охоплює історію книги та писемності від найдавніших часів до XVIII ст. включно, посяде належне місце серед книгознавчих видань.

Посібник професора В. Овчіннікова розрахований у першу чергу на студентів факультетів та відділів художньо-технічного оформлення видань і дизайну друкованої продукції; знайдуть тут багато корисного і студенти літературних факультетів університетів, академій, художніх і поліграфічних середніх навчальних закладів, а також художники книги та видавничі працівники.

Богдан Дурняк,
ректор Української академії друкарства,
професор, доктор технічних наук

Книга *перша*

ВІД ПІКТО-ГРАФІЇ ДО МАНУ-СКРИПТУ



Піктографічні писанці. Печера Ласко. Південь Франції. Близько XV тис. до н. е.

Протягом багатьох тисячоліть в умовах постійної боротьби зі суворими явищами природи, у тяжкій праці заради «хліба насущного» людина поступово освоювала та пізнавала навколишній світ. Основним засобом спілкування між людьми завжди було слово.

Але усно можна переказати лише вибіркову інформацію.

Тому з часом у людини виникла потреба фіксувати свої знання та досвід на тривкому матеріалі за допомогою певної системи умовних знаків (письма), щоб ця інформація могла якнайдовше зберігатися і передаватися наступним поколінням.

Процес творення письма для фіксування усного мовлення і передачі інформації у просторі та часі був у житті людства складним і тривалим. Перші кроки зроблено людиною ще 20–30 тисяч років тому, коли із розвитком землеробства і тваринництва почали формуватися риси суспільного поділу праці, що зумовило виникнення надлишкового продукту та процесу обміну ним між племенами.

частина перша

Виникнення та розвиток писемності

ПЕРВІСНІ ТИПИ ПИСЬМА

ПОДАЛЬША ЕВОЛЮЦІЯ ПИСЬМА



Зразок індіанського ідеографічного письма.

ПЕРВІСНІ ТИПИ ПИСЬМА

Предметне письмо

Протягом багатьох тисячоліть, ще задовго до виникнення графічної системи фіксування інформації, людство випробувало декілька примітивних типів «письма», які базувалися на використанні різноманітних предметів. Наприклад, перед тим як почати війну, північноамериканські індіанські племена посилали ворогові стрілу; коли ж закінчували війну, передавали зелену гілку або люльку та кисет із тютюном. До нашого часу дійшла традиція піднімати білий прапор і посилати з ним парламентерів для припинення військових дій і початку переговорів.

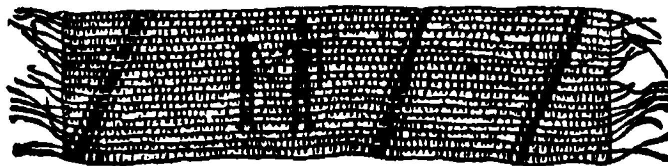
Систему предметного письма використовували і племена скіфів, які заселяли в давні часи південні землі України. Давньогрецький історик Геродот (приблизно 480–425 р. до н. е.), якого називають батьком історії, у своїй

книзі «Історія греко-перських війн» спробував викласти загальну історію людства. Він розповів про історичні події, що відбувалися в Ассирії, Вавилоні, Єгипті, дав перший систематизований опис життя і побуту скіфів. У розділі, в якому йдеться про похід перського царя Дарія на землі скіфів, де його війська, до того непереможні, зазнали поразки, історик розповів про те, як скіфи використали предметне письмо: Дарій опинився в скрутному становищі. Помітили це скіфські царі й відрядили до Дарія посланця з подарунками, що складалися із птаха, миші, жаби і п'яти стріл. Перси запитали про значення подарунків, але той відповів, що йому наказано тільки вручити дари й негайно повертатися додому; водночас він запропонував персам відгадати значення одержаних подарунків. Дарій посміхнувся: Вони все-таки вирішили підкоритися нам! — вигукнув він. — Миша живе у землі, а жаба на воді, отже, вони віддають нам свої землі й води. Птах летить швидко, як кінь, отже, вони віддають нам табуни своїх коней, а також свою зброю — ось п'ять стріл. Ми недарма прийшли в цю країну. Віднині вона буде покірною нам. — Ти помиляєшся, великий царю, — зауважив один із старих соратників Дарія, Габрій. — Подарунки скіфів мають зовсім інше значення. Вони провіщають: «Якщо ви, перси, не відлетите, наче птахи, в небо, чи, подібно до мишей, не сховаєтесь у землю, або ж, як жаби, не поскачете до озер, то не повернетесь назад, а впадете під ударами цих стріл».

До речі, власне Габрій добре «прочитав» предметне послання скіфських царів: невдовзі війська Дарія зазнали від скіфів серйозної поразки.

До різновиду предметної писемності належать також писемні системи вампум, кіпу і так зване письмо палицями.

Вампум. Вампум (від індіан. *wampumpeag* — нитки, на які нанизано черепашки) — різновид предметної писемності у північноамериканських індіанців ірокезів. Інформацію передавало намисто, сплетене з ниток, на кожній із яких були нанизані різні за формою та розміром кольорові черепашки, яких іноді налічувалося до шести-семи тисяч. Символічно-асоціативне значення тут мала і кількість черепашок, і їх колір, і розташування: білі асоціювалися зі щастям, здоров'ям, темні — з горем, хворобою, смертю. На черепашки іноді наносили малюнки, які уточнювали зміст інформації.

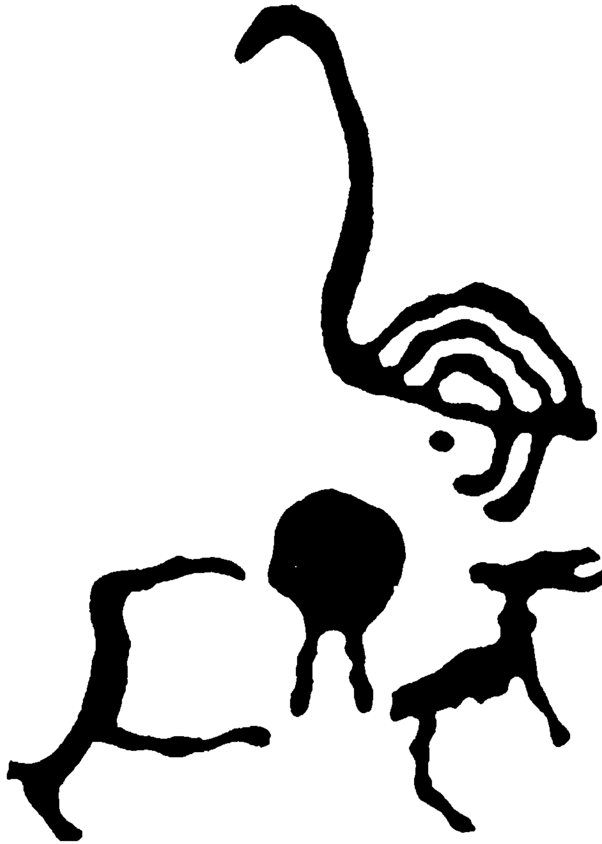


Письмо черепашками — вампум.

Кіпу. Кіпу (мовою кечуа *kipu* — вузол) — це вузликове письмо, яке використовувалося індіанцями Південної Америки в могутній державі древніх інків. Складати або читати такі «писання» могла тільки навчена цій справі людина. Кіпу виконувалося так: до горизонтально натягнутої мотузки або палиці чіпляли кольорові шнурочки й нитки різної товщини, на яких в'язали прості, подвійні або складні вузлики, розміщуючи їх на різних відстанях один від одного. Складність вузликів, відстані між ними, а також колір, товщина та довжина шнурочків і ниток зумовлювали певний зміст зробленого в такий спосіб «запису». Колір, наприклад, мав таке значення: жовтий — золото, червоний — війна, зелений — маїс, білий — срібло. Використовуючи вузликове письмо, інки «записували» навіть дуже складну інформацію, наприклад, державні укази або математичні дані астрономів.



Правитель інків Тупак Юпанчі слухав повідомлення одного зі своїх намісників, який «читав» його по кіпу.



Петрогліфи Онезького озера.

У XV ст. інки створили велику державу, в яку входило кілька народностей, що населяли територію сучасних Перу, Болівії та Еквадору. У добре організованому державному апараті інків урядовці були строго підпорядковані один одному. Ось що пише іспанський історик XVI ст. Ґарсіласо де ла Веґа (1539–1616) у своїй книзі «Історія держави інків», розповідаючи про Великого Інку та його урядовців: «Доручення передавали не усні, а писані, назвемо це так, хоча ми говорили, що в них не було письма. Вони виготовляли різнобарвні нитки: одноколірні або з двох чи більше кольорів. І простий, і мішаний колір мали своє власне значення. На різних нитках зав'язували різні вузлики — у певному порядку, але не завжди однаково. Кіпу й означає зав'язувати вузлик...». Де ла Веґа вказує на відносну досконалість розробленої інками системи вузликового письма, за допомогою якого вони могли передавати будь-яку інформацію.

Письмо палицями. Системою *письма палицями* послуговувалися народи Австралії, Нової Зеландії, племена Скандинавії. Одним із давніх прикладів цього виду письма можна назвати використання палиць, які встромлювали в землю вздовж дороги. Їх різний розмір, певний нахил, ритм розміщення не тільки вказували напрям руху, а й «розповідали» про те, які перешкоди чекають людину на шляху та як їх можна подолати (наприклад, де і як перейти на протилежний берег річки). На палиці розміру п'яді (приблизно 20 см) наносили різні за формою зарубки та мітки, які теж несли певну інформацію.

Предметне письмо використовується деякими народами Африки й Тибету і в наш час. У сучасному житті також трапляються деякі форми предметної передачі інформації. З давнини, наприклад, у слов'ян існує звичай підносити шановним гостям хліб і сіль, що символізує гостинність господарів.

Треба зазначити, що жоден тип або система предметного письма не могли стати підґрунтям для розвитку писемності в нашому розумінні, оскільки предметне письмо, як правило, було незрозумілим для сторонньої людини і трактувалося нею довільно. Правильно відчитати предметне письмо міг лише той, хто знав про закладений зміст або був спеціально навчений розшифрувати такі послання.

ПОДАЛЬША ЕВОЛЮЦІЯ ПИСЬМА

Піктографічне письмо

Піктографія (від лат. *pictus* — намальований і грец. *grapho* — пишу), або малюнкове письмо — це зображення предметів, подій і явищ за допомогою умовних знаків, схем, малюнків. Цей найдавніший тип передачі інформації став основою для розвитку сучасного письма.

Фахівці розподіляють піктографічне письмо на писанці та петрогліфи. *Писанці* частіше виконувалися червоно-брунатною вохрою і чорно-синьою фарбою мінерального походження. Такі малюнки, знайдені в печері Ласко на півдні Франції, були виконані прадавніми художниками близько XV тис. до н. е. На цей же період припадають і малюнки, знайдені в печері Альтаміра в Іспанії, виконані чорною, червоною та жовтою фарбами.

Петрогліфи (від грец. *petros* — камінь і *glyphe* — різьблення) — це зображення, висічені на кам'яній поверхні. Знаряддям для висікання зображень служили мушлі, кістки, уламки кварцу, інших твердих гірських порід.

Піктографічні писанці та петрогліфи (піктограми) були виявлені істориками-археологами в різних місцевостях Європи, Азії та Африки (Сахара). Зокрема, 1959 р. на

території Башкирії у Каповій печері (Шульган-Таш), яка була відома дослідникам з XVIII ст., знайдені наскельні малюнки, виконані людиною кам'яної доби. Ці малюнки — зображення мамонтів (що свідчить про часи пізнього палеоліту), коней, бізона й носорога — були дуже схожі на розписи з печери Альтаміра.

Різноманітні петрогліфи виявлені в Узбекистані (печера Зараут-Камар), Азербайджані (печера на горі Беюк-Даш), Грузії (печера Мгвімеві), в багатьох печерах Сибіру — від передгір'я Уралу й до Амуру.

Дуже цікаві серії малюнків, знайдених на гранітних брилах Онезького озера. Унікальними є зображення на великих каменях у печерах-гротах знаної Кам'яної Могили, що стоїть у широкому степу Мелітопольщини. Писанці та петрогліфи Кам'яної Могили збереглися з останнього періоду кам'яної доби (епоха неоліту) і початку бронзової доби. Первісні художники зобразили багато диких звірів, а також свійських тварин — волів у ярмі, биків, коней, собак. Малюнки в цих печерах, будучи створені, ймовірно, для магічних обрядів, розповідають нам про побут, працю та вірування прадавніх людей.

Спочатку наскельні малюнки відображали тільки мисливські сцени. З часом їх зміст ускладнюється, малюнки починають виконувати роль оповіді, передавати хід події. Пізніше первісні художники почали закладати в піктограмах додаткову інформацію: наприклад, убитого звіра зображали без голови або розміщеного догори ногами, люди без голів символізували переможених ворогів. Таке письмо могло бути «прочитане» будь-ким, навіть тим, хто не знав мови художника. Але піктографію не можна вважати писемністю в нашому розумінні, оскільки вона не мала сталих умовних знаків і не передавала звуків мови.

У деяких народів піктографічне письмо зберігалося досить довго. Наприклад, народності Сибіру (юкагіри, коряки), індіанці Південної Америки, племена Центральної Африки та Меланезії користувалися цим способом передачі інформації ще у другій половині XIX ст. Широко відомий зразок піктографічного письма середини XIX ст. — лист семи південноамериканських індіанських племен президентові США з проханням дозволити їм переселитися у район трьох озер.

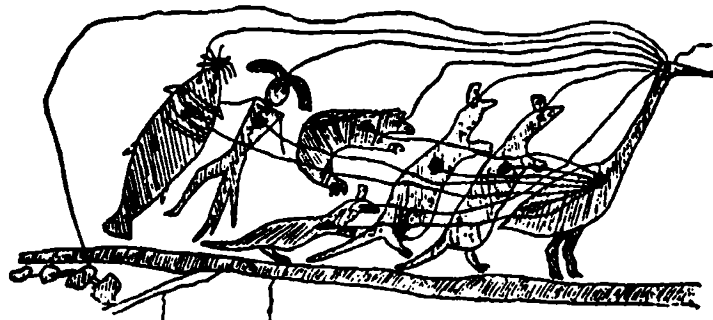
Піктографічними знаками користуються і в наш час: дорожні знаки, вивіски магазинів та кав'ярень, малюнки-інструкції з техніки безпеки, загальноприйняті символи медичних закладів, різних видів спорту — все це зразки піктограм. Мандрувати незнайомим містом нам допомагає карта-схема, на якій за допомогою піктографічних умовних знаків можна швидко знайти потрібні об'єкти: стоянку автомобілів, станцію техобслуговування, музеї, собори, театри, поштамт, зоопарк, цирк і т. п. Як бачимо, принцип піктографічних засобів спілкування, якими користувалися первісні люди на всіх континентах, успішно застосовується і в житті сучасної цивілізованої людини.

Отже, піктографічне письмо з'явилося наприкінці кам'яної доби, в період, коли виникла потреба передавати інформацію не тільки в процесі спілкування між кревними свого роду, а й на відстані, у міжплемінному спілкуванні. З часом виявилося, що примітивна конкретність піктограм мала недоліки: через малюнок, наприклад, неможливо було передати ускладнену інформацію, в якій закладено певні абстрактні поняття.

У первинному піктографічному письмі кількість знаків залежала від фантазії художника-виконавця. Згодом цю кількість почали обмежувати, значення окремих зображень — звужувати, форму малюнків — стандартизувати. Людина поступово навчалася передавати абстрактні поняття піктограмами конкретних предметів, які мали символічне значення. Наприклад, у індіанців малюнок орла символізував поняття відваги, а змії — мудрість.

Так виникла система ідеографічного (від грец. *idea* — образ, поняття і *grapho* — пишу) письма, коли знаки почали означати не тільки конкретні предмети, а й поняття. Наприклад, зображення ноги людини могло бути прочитане як «ходити», «стояти», «приносити» і т. п.

Ідеографічне письмо проіснувало недовго, бо можливості передавати інформацію за допомогою чистої ідеографії виявилися дуже обмеженими. У багатьох народів світу воно стало перехідною формою від піктографії до словесно-складового типу письма. Наприклад,



Лист північноамериканських індіанців. Зразок піктографічного письма.


Сонце


Місяць


Будинок


Дорога


Віл


Гуска


Жінка


Людина


Дитина

Єгипетські ієрогліфічні знаки.

на початку III тис. до н. е. шумери ідеографічним письмом користувалися тільки в ритуальних церемоніальних записах.

Словесно-складовим типом письма багато народів користувалися значно довше. В основу цієї писемної системи теж входила багатозначна ідеограма, але конкретний зв'язок зображення зі словом створювався за допомогою додаткових знаків — *фонетиків*, які вказували на звукові частини цілого слова, та *детермінатив*, що уточнювали коло абстрактних понять, до яких треба було віднести слово.

Логографічне письмо

Ускладнюючи ідеографічне письмо, писці-художники шукали все нові й нові комбінації з малюнків-знаків, які б відповідали насамперед логічному перебігові думки. Поступово, змінюючи свою структурну основу, малюнкове письмо почало переростати у письмо логографічне (від грец. *logos* — слово, *grapho* — пишу), коли людина для вираження окремих понять почала додавати до певних слів типові ідеографічні знаки. З часом зображення цих знаків настільки узагальнюється, що зображувальні елементи в письмі повністю зникають, а думка передається умовно-графічними символами, які вже втратили зовнішній образ конкретних предметів, — *логограмами*.

Виникнення систем логографічного письма в усіх народів було пов'язане з процесом формування певних форм державності. Одні держави досить швидко досягли високого ступеня суспільного розвитку, інші — пізніше. Власне тому й формування писемних систем відбувалося нерівномірно.

Розвиваючись, молоді держави активно провадили торгівлю як всередині країни, так і за її межами, укладали політичні й економічні угоди з сусідніми народами, створювали міцні армії, а для цього були потрібні освічені люди та вдосконалення засобів обміну інформацією.

Поява найбільш відомих систем логографічного письма пов'язана з найстародавнішими осередками культури в долині Нілу (Єгипет) і в Месопотамії (Шумер). Це давньоєгипетська ієрогліфічна та шумерська клинописна системи письма, які виникали незалежно одна від одної десь у середині IV—III тис. до н. е., коли в Єгипті й Месопотамії вже сформувалися перші рабовласницькі держави.

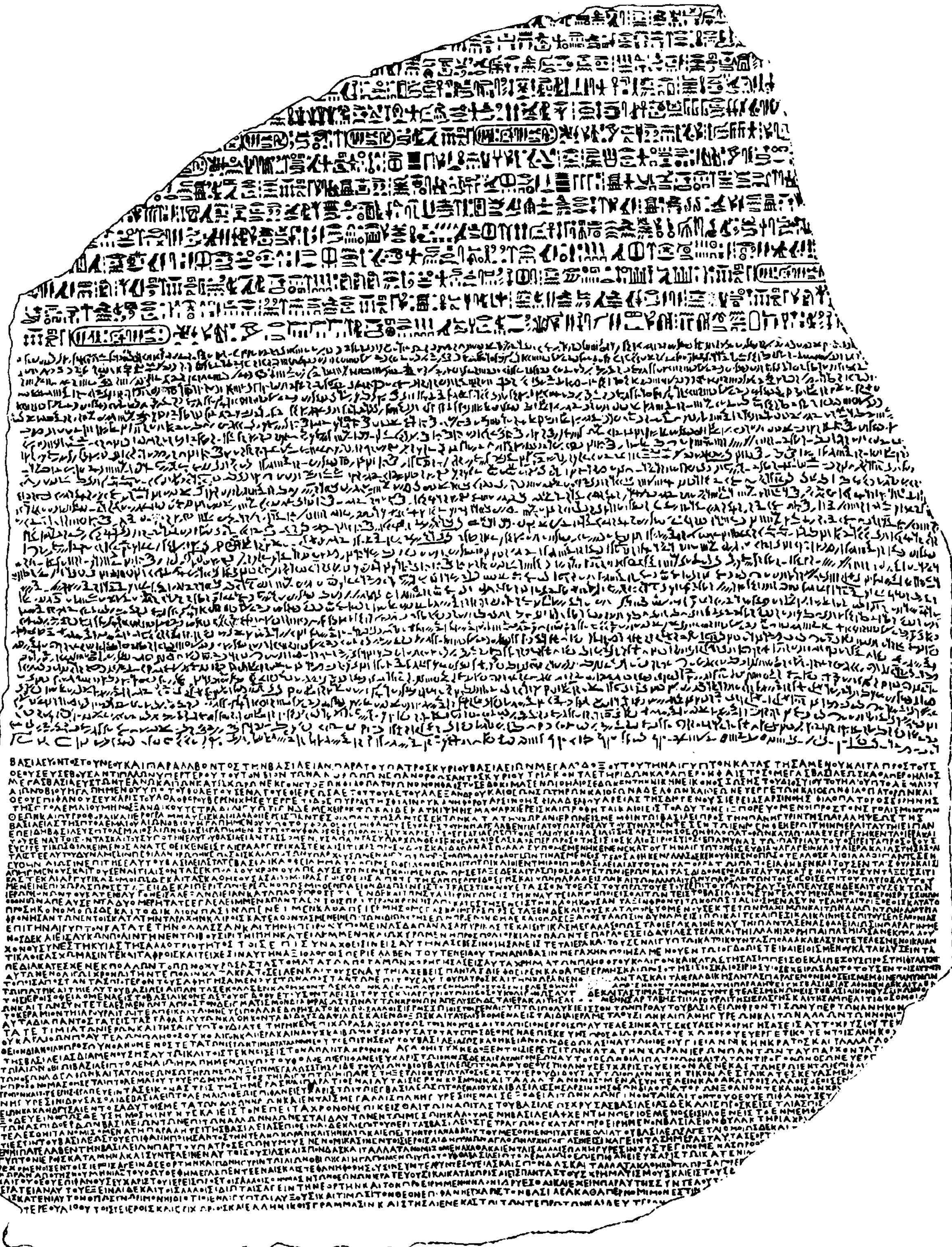
Ієрогліфічна система письма. Найдавніша система логографічного письма — єгипетська, — як і всі логографічні системи, розвинулась на основі малюнкового письма. Назву *ієрогліфи* єгипетським знакам дали давні греки, мовою яких це слово означало «священні знаки».

Малюнки єгипетських ієрогліфів створювалися на основі зображень реальних форм та предметів: будинок, нога, рука, рот, око, жук, бджола тощо. Деякі ієрогліфи набули символічного змісту: цар, сонце, місяць... Єгиптяни навчилися передавати ієрогліфами й абстрактні поняття. Наприклад, малюнок скіпетра відповідав поняттям «могутність», «володарювати», зображення фігурки людини зі зброєю в руці в одному випадку читалось «воїн», а в іншому — «хоробрість».

Починаючи з III тис. до н. е., завдяки винайденню писального матеріалу папірусу жерці відмовляються від первинного ієрогліфічного письма з його численними образами і починають розробляти зручнішу скорописну форму письма — так зване *ієратичне письмо* (від грец. *hieraticos* — священний). З цього часу почалася своєрідна графічна стандартизація знаків.

Ієратичне письмо, в якому налічувалося до 600 знаків-логограм, використовували не тільки для переписування папірусних сувоїв ритуального характеру, а й для виготовлення добре оздоблених світських рукописів на замовлення високопоставлених осіб. Такі сувої виконували професійні писці-каліграфи.

Значно пізніше, у VIII—VII ст. до н. е., на основі спрощеної графіки ієрогліфічних знаків, у північному Єгипті виникла ще одна

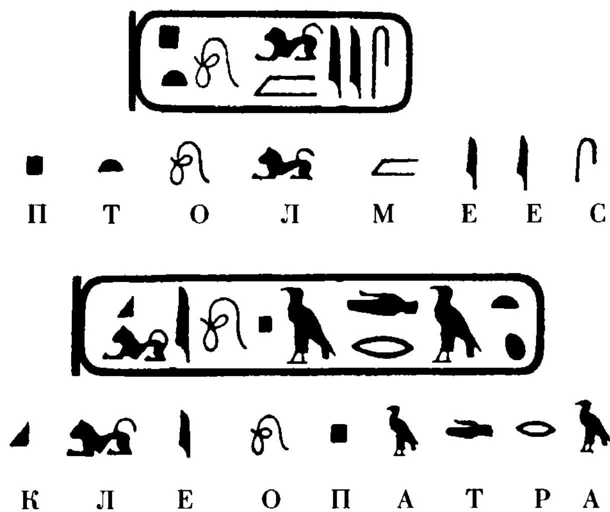


Розеттський камінь із записом постанови єгипетських жерців 196 р. до н. е., виконаний трьома видами письма: ієрогліфічним, демотичним і грецькими літерами.

система письма — *демотичне* (від грец. *demoticos* — народний, загальнодоступний), яке було, по суті, скорописом. Знаки в демотичному письмі були ще більш узагальнені, ніж у ієратичному, і остаточно втратили малюнковий характер.

Єгипетські письмена залишалися нерозшифрованими досить довго, тому що в написах поряд із різноманітними ієрогліфами, які були знаками-ідеограмами, використовувалися знаки-звуки та знаки-детермінативи. Ускладнювало розуміння тексту й те, що один і той самий знак міг означати звук і міг бути детермінативом або ідеограмою.

Лише в 20-х роках XIX ст. відомий французький вчений Жан Франсуа Шампольйон (1790–1832) віднайшов ключ для прочитання єгипетського ієрогліфічного письма. Він досліджував так званий Розеттський камінь, виявлений ще під час походу Наполео-



Ієрогліфічний напис імен «птолемей» і «клеопатра».

на в Єгипет (1798) поблизу м. Розетта (зберігається в Британському музеї). Це невелика чорна базальтова брила, повністю вкрита викарбуваними знаками. Напис на камені чітко поділяється на три частини: горішня, найбільш пошкоджена, виконана ієрогліфами, середня — знаками демотичного письма, а нижня — грецькими літерами.

На цьому пам'ятному камені був зафіксований декрет мемфіських жерців на честь царя Птолемея V Єпіфана. У заключних рядках запису грецьким письмом Ж. Ф. Шампольйон прочитав ухвалу жерців від 27 березня 196 року до н. е.: «Хай буде вирізьблена ухвала ця на пам'ятникові з каменю твердого письмом божественних слів, письмом книжковим і письмом еллінів».

Ж. Ф. Шампольйон знав, що єгипетські писці завжди обрамлювали написи імен фараонів і царів. Прочитавши на Розеттському камені в грецькому тексті ім'я царя Єгипту Птолемея, він знайшов відповідні записи його імені й на двох горішніх текстах (ієрогліфічному та демотичному), які були обведені картушами (овалами). Після тривалих досліджень Ж. Ф. Шампольйон дійшов висновку, що, можливо, в написах власних імен кожен ієрогліф означає не поняття, як він припускав раніше, а певний звук. Так він прочитав ім'я царя Птолемея — «птолмеес».

Через деякий час, у 1822 р., французький дослідник знайшов і прочитав ім'я цариці Клеопатри на іншому камені, також із двомовним написом (ієрогліфічним та грецьким).

Підхід, розроблений французьким вченим Ж. Ф. Шампольйоном, допоміг у подальшому розшифрувати тексти багатьох єгипетських писемних пам'яток. Учений довів, що різні знаки єгипетського письма в різноманітних сполученнях мають означати ціле слово, поняття, окремий склад або просто звук-літеру.

«Заговоривши», єгипетські писемні пам'ятки розповіли про численні події у житті народів Стародавнього Єгипту.

Клинописна система письма. Другим найдавнішим осередком логографічної писемності завдяки високому суспільному й економічному розвиткові держави була Месопотамія (Передня Азія), землі якої розмістилися між могутніми водними артеріями Тигру та Євфрату.

Як і в Єгипті, шумерська писемність спочатку була малюнковою, тобто піктографічною: малюнки означали не звуки мови, а певні предмети і поняття. Майже шість тисяч років тому (IV тис. до н. е.) на південних територіях Дворіччя в містах-державах Шумеру була створена *клинописна система* письма.

У III тис. до н. е. шумери ускладнюють свою писемність — клинописними знаками починають передавати не тільки конкретні значення, а й звучання слів. Спочатку знаки символізували певні слова, а потім і склади. Шумерська писемність була дуже складною, в ній налічувалося близько 400 знаків: поряд зі знаками-словами існували знаки-поняття, ідеограми та детермінативи.

Незважаючи на складність, у II тис. до н. е., в період розвитку Вавилонії та Ассирії система клинописного письма розвинулась і поширилась на інші землі. Клинописом почали користуватися майже всі народи Стародавнього Сходу. Єгипетські фараони також вели дипломатичне листування з ассиро-вавилонськими царями за допомогою клинопису

Початок розшифруванню клинописного письма поклав на початку XIX ст. учитель гімназії з м. Геттінгена (Німеччина) Ґеорґ Фрідріх Ґротефенд (1775–1853). Особливого успіху в прочитанні клинописних пам'яток досяг англійський ассиролог Ґенрі Раулінсон, який упродовж багатьох років — з 1835 до 1847 — ретельно скопіював і розшифрував 414 рядків Бехістунського напису, виконаного давньоперською мовою. Решта рядків напису були зроблені нововавилонською та еламською мовами, їх пізніше розшифрували інші вчені.

З виникненням державності (XVIII ст. до н. е.) пов'язаний розвиток і китайської писемності, яка пройшла довгий шлях від малюнкового письма (елементи піктографії з'явилися ще на початку III тис. до н. е.) до

логографічного. До нашого часу дійшли зразки китайського ієрогліфічного письма — написи на різноманітних матеріалах: камені, металі, дереві, панцирах черепах і кістках тварин, шовку та шкірі.

Китайська ієрогліфічна писемна система формувалась і розвивалась у Китаї самостійно: спочатку окремі слова зображалися за допомогою конкретних піктографічних малюнків, а згодом зображення піктограм почали спрощувати, скорочувати й узагальнювати. Наприклад, замість зображення барана малювали тільки його голову з рогами. Для кращого відтворення певних абстрактних понять створювали спеціальні логограми. Для відображення різних за значенням, але близьких за звучанням слів існували окремі знаки. Відсутність фонетичних елементів у китайському письмі зумовила створення великої кількості логограм. Так, у давньокитайській державі Шан (1600—1100 рр. до н. е.) послуговувалися майже двома тисячами ієрогліфів, оскільки кожне поняття виражалося окремим ієрогліфом.

У Китаї й досі користуються давньою системою письма, і кількість ієрогліфів, що її складає, сягає 50 тисяч, хоча освіченій людині достатньо 6—10 тисяч знаків.

Писемність багатьох народів Азії — Японії, Кореї, В'єтнаму та інших — була сформована під впливом китайського ієрогліфічного письма.

На початку нашої ери склалася споріднена *система письма цивілізацій майя* (Південна Мексика) та *ацтеків* (Центральна Америка), яка налічувала до 20 діалектів. Це ієрогліфічне письмо складалося з 270 знаків. Відомий дослідник письма майя Ю. Кнорозов пише: «У писемності майя, як і в інших ієрогліфічних системах, вживають різні знаки: фонетичні (алфавітні й складові), ідеографічні (означають слова) і ключові (пояснюють значення слів, але не читаються). Той самий знак у різних сполученнях може вживатися і як фонетичний, і як ключовий, і як ідеограма». До того ж розфарбовування ієрогліфів доповнювало їх символічне тлумачення. Наприклад, знак синього кольору означав воду, червоного — кров. Матеріалом для записів була кора фікуса. Збережені літописи давньої цивілізації написані на смужках з кори цього дерева, складених гармошкою.

Великого успіху племена майя досягли в математиці й астрономії, про що свідчать збережені рукописи: календарі, молитовники, генеалогічні записи, тексти з медицини, ботаніки, архітектури. У містах існували великі бібліотеки, які були знищені іспанськими завойовниками на початку XVI ст. Обидві системи письма припинили своє існування разом із загибеллю цивілізацій майя та ацтеків.

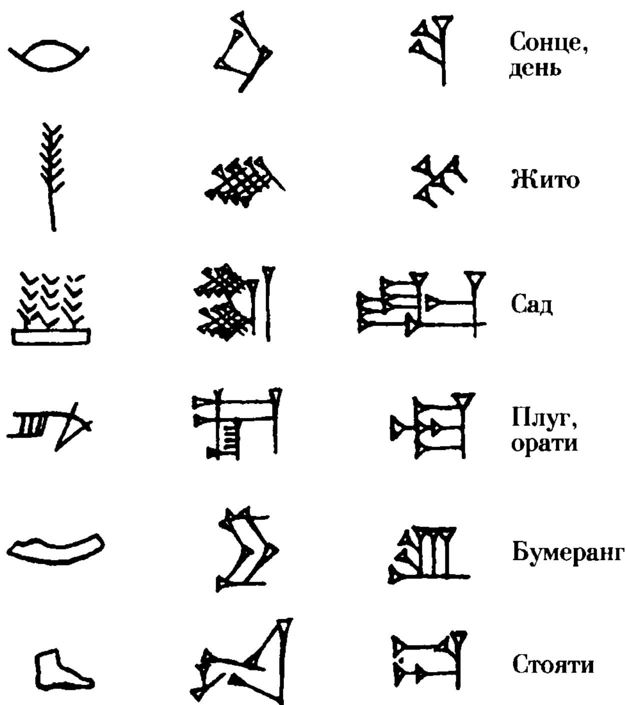
Фонетичне письмо

Перші спроби створити фонетичні елементи у письмі були зроблені єгиптянами ще у добу Давнього царства (III тис. до н. е.).

Малюнки, які передавали предметне значення слова або поняття, почали відтворювати і їх фонетичне звучання або відповідати сполученню звуків, які складали необхідну назву. Наприклад, малюнок будинку єгиптяни відчитували «пер». Пізніше, щоби написати слово, в якому траплялося сполучення приголосних «п» і «р», почали щоразу використовувати цей малюнок: «пері» — виходити, «перет» — зерно, «перу» — напій.

Так почалося створення фонетичного письма з існуючих ієрогліфів. Наприклад, знак, який раніше означав поняття «вода» (вимовлялося «нев»), тепер, крім самого поняття, почав означати також і літеру «н»; малюнок рота («ро») почав означати також і літеру «р».

Поступово єгиптяни сформували своєрідний алфавіт із 24 літерно-звукових знаків, який складався лише з приголосних. Щоби розрізнити слова з однакових приголосних літер-малюнків, писці почали використовувати



Перехідні форми ассиро-вавилонського клинопису.



Жи – сонце Шан – гора Кюан – собака Ма – кінь Цзе – дитя Коу – рот

Китайські письмена.

додаткові пояснювальні знаки — *детермінативи* (від лат. *determinans* — той, що визначає, обмежує). Ці знаки були ієрогліфами, які не вимовлялися. Наприклад, слова «бог» і «сокира» складалися з однакових приголосних, тому коли писали слово «бог», поряд додавали малюнок поважної людини з клиноподібною борідкою. До речі, з такою борідкою завжди зображали фараонів.

Винайшовши систему фонетичного письма, єгиптяни продовжували, як і раніше, користуватися ієрогліфічним письмом, яке в основному складалося зі знаків-ідеограм. Фонетичне письмо стало допоміжним і вживалося дуже рідко.

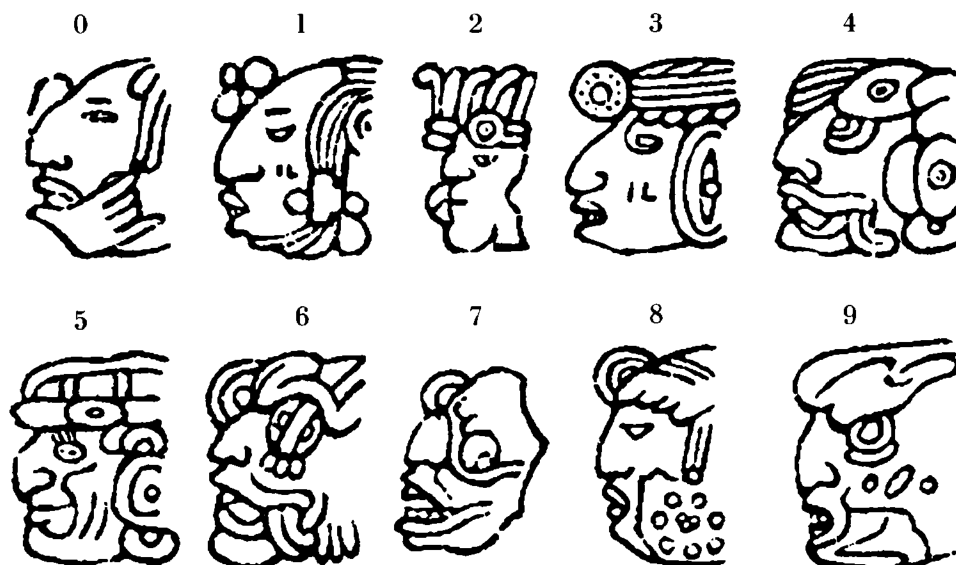
Повною мірою досягнення єгиптян оцінили фінікійці, які жили на вузькому узбережжі Середземного моря вздовж Ліванського гірського хребта. Будучи відважними мореплавцями, вони вели жваву торгівлю з багатьма народами, що населяли територію сучасних Греції, Італії, Франції, Іспанії, Британії, і навіть із державами на узбережжі Балтики.

Фінікійці потребували простішої системи письма, ніж єгипетська чи ассиро-вавилонська, алфавіти яких налічували велику кількість знаків. У II тис. до н. е. вони створили свій алфавіт, який складався з 22 знаків-літер, кожен з яких позначав певний звук. Класичний фінікійський алфавіт не мав літер для означення голосних звуків, а тільки для напівголосних і приголосних. Літери фінікійських письмен за своїм накресленням дещо нагадували єгипетські ієрогліфи, і запис рядка в письмі також вівся справа наліво.

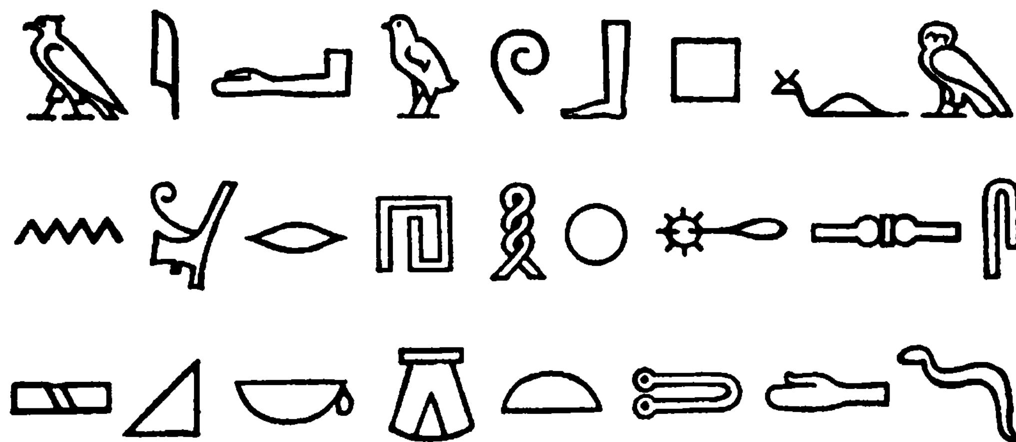
Як і єгиптяни, фінікійці дали всім літерам назви, співзвучні з назвами певних предметів, але користувалися ними при писанні як *фонемами*, тобто брали тільки перший звук слова. Таким чином, це було вже суто фонетичне письмо. Літери в алфавіті розміщувалися в певному порядку: «aleph» (бик), «beth» (дім), «gimel» (кут), «daleth» (двері) і т. д. і читалися як «а», «б», «г», «д» і т. д.

Фінікійський алфавіт став тією основою, на якій сформувались і розвинулись писемності багатьох народів. Серед європейців першими, хто перейняв фінікійський алфавіт, були греки (IX ст. до н. е.).

Існує декілька міфів про виникнення грецького алфавіту. В одному з них розповідається, що син фінікійського царя Агенора —



Цифри з рукописів майя.



Єгипетські фонетичні ієрогліфи III тис. до н. е.

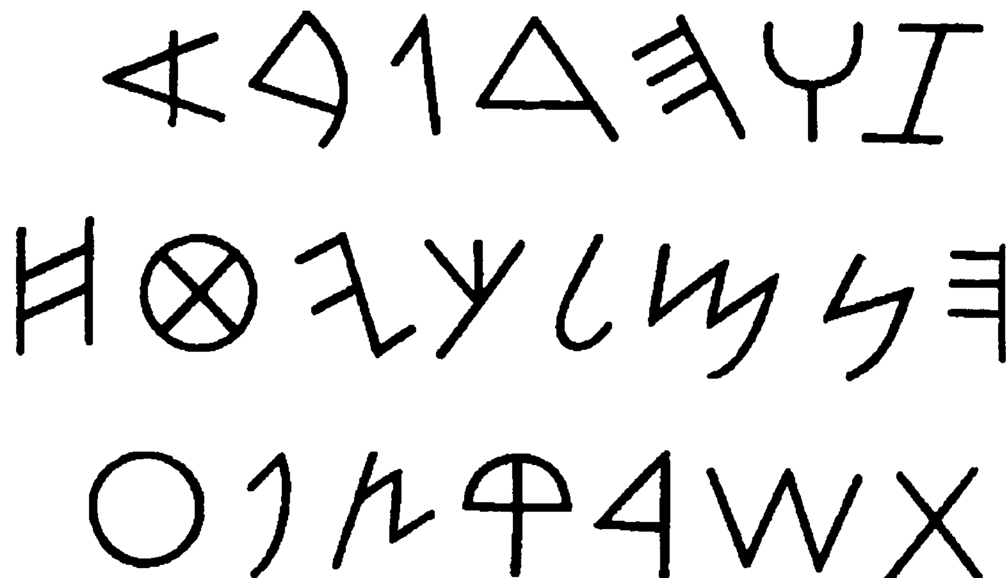
Кадма, шукаючи по світу свою сестру Європу, викрадену Зевсом, добрався до узбережжя Греції. Оселившись на новій землі, він заснував місто Фіви й ознайомив греків з фінікійським письмом. На честь легендарного вчителя греків Кадми грецьке архаїчне письмо і названо *кадмійським*.

Форма літер у давній грецькій писемності майже повністю збігалася з накресленням фінікійських літер, у грецькому алфавіті також були відсутні літери для означення коротких голосних. Напрям рядка в письмі був спочатку справа наліво, а в VII ст. до н. е. з'явилася перехідна форма — так званий *бустрофедон* (від грец. *bus* — бик, *strephō* — повертаю), коли непарні рядки писалися справа наліво, а парні — зліва направо. До речі, відповідно до напряму рядків змінювався і нахил літер. Але з IV ст. до н. е. у грецькій писемності остаточно встановився напрям рядка в письмі зліва направо.

У грецькій мові було багато голосних звуків, для означення яких греки використали сім літер, також запозичивши їх із фінікійського алфавіту. Наприклад, фінікійська літера «алеф» була використана в грецькому алфавіті для позначення звука «а» (альфа), літера «йод» — для позначення звука «й» (йота) і т. д. Процес формування письма був тривалим, і за декілька століть під впливом місцевих діалектів архаїчне грецьке письмо поділилося на дві самостійні писемні системи — східногрецьку і західногрецьку.

На основі грецького алфавіту розвинулися майже всі європейські алфавіти. В VII ст. до н. е. західногрецька писемна система поширилась на територію сучасної Італії, де на Апеннінському півострові існували грецькі колонії. Від греків-колоністів грецьку писемність перейняли етруски, які, переробивши її, створили латинський алфавіт. Цим алфавітом у наш час користується багато народів Європи (окрім греків, східних і частини північних слов'ян), Північної та Південної Америки, Австралії, а також деякі народи Африки й Азії.

Нова фінікійська абетка. Близько IX ст. до н. е.





Уламки бронзової посудини з фінікійським написом. Близько 750 р. до н. е.

Грецький алфавіт став також основою для створення східних писемних систем, у тому числі й двох слов'янських алфавітів — глаголиці та кирилиці. Кирилицею сьогодні пишуть народи Болгарії, Сербії, України, Білорусі, Росії. Ґрецький алфавіт послужив базою для створення на початку V ст. вірменського та грузинського алфавітів.

Принципи фінікійського фонетичного письма одночасно розповсюджувались і на схід. На його ґрунті були створені арабський, арамейський, єврейський та інші алфавіти народів Азії. Науковці вважають, що на виникнення алфавітів брахмі та кхароштi, поширених в Індії, Борнео, Таїланді, Лаосі, Непалі, Тибеті, Бірмі, на островах Цейлон і Ява, також мало вплив фінікійське фонетичне письмо.

Руни

У I ст. н. е. народи, які заселили територію Центральної та Північної Європи, для виконання магічних обрядів користувалися писемними знаками — *рунами* (від давньогерм. *гипеп* — таємниця). Ці таємничі знаки вирізьблювали на дерев'яних і металевих предметах, каменях, кістках.

Римський історик Публій Корнелій Тацит (55–120 рр.) у своїх творах розповідає, що, наприклад, германські племена для ворожіння користувалися паличками, нарізаними з гілок родючого дерева. На паличках жрець вирізьблював певні магічні знаки, після чого розкидав їх на білій хустині. Потім він брав три палички і, виголошуючи зміст кожного напису, провіщав майбутнє.

Рунічними знаками народи Північної Європи користувалися, ймовірно, з найдавніших часів. До нашого часу дійшло близько 4 тисяч пам'яток рунічного письма. Написи на них вирізьблені знаками, дещо схожими на латинські, грецькі, навіть етруські літери.

Кожна руна мала подвійне значення: передавала необхідний звук і відповідала певному поняттю.

Найдавніша рунічна абетка (*старші руни*) була побудована не за принципом латинської абетки («а», «в», «с»...), а починалася літерами «ф», «у», «т», «а», «р», «к». Тому старшу рунічну абетку назвали *футарк*. Вона складалася з 24 рун.

Найдавнішою рунічною пам'яткою є напис на списі, датований III ст. В Україні поблизу Ковеля, що на Волині, також знайдено спис із рунічним написом (IV ст.).

Починаючи з кінця VIII ст. у Скандинавії була сформована нова рунічна абетка (*мо-*

Грецький архаїчний шрифт VIII — VII ст. до н. е.



лодші руни), яка складалася тільки з 16 знаків. У IX ст. з'явився третій різновид рунічної абетки — так звані *пунктовані руни*. В цій абетці до кожного із 16 знаків додавалися крапки — і тоді вони означали інші літери.

Рунічними календарями, вирізьбленими на дошках, у скандинавських країнах користувалися майже до кінця XIX ст.

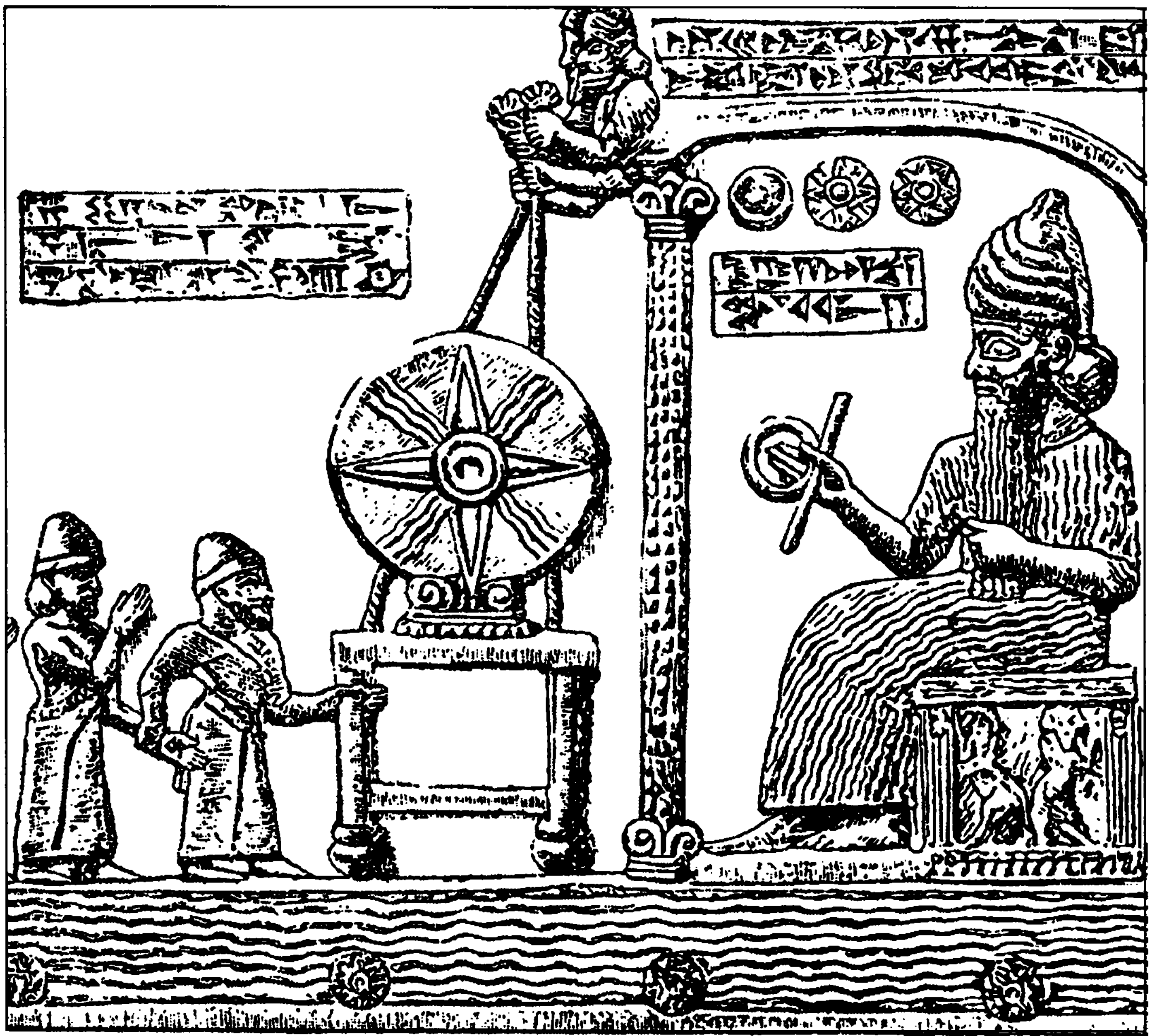
Різновид рунічного письма у VI–XI ст. був основою писемності й у тюркомовних народів Південного Сибіру, Алтаю та Середньої Азії. Так звана сибірська рунічна абетка складалася з 38 рун. Тюркські племена, які населяли землі між річками Орхон, Єнісей та озером Байкал, залишили багато рунічних написів на надмогильних стелах, ритуальних каменях, посуді та інших ужиткових речах. Орхоно-єнісейські написи виконані рунами, а також китайськими ієрогліфами.

Засновані на первісних типах письма, сучасні писемні системи досягли величезного розвитку, але пошук найбільш раціонального графічного відображення людської думки продовжується. Науковці вважають, що на подальший розвиток сучасного письма матиме значний вплив інформаційний вибух, пов'язаний із виникненням нових технічних засобів автоматизації та масової комунікації. Вже є поступ у створенні міжнародної писемної системи, яка базується не на фонетичній, а на змістовій структурі мови.

Цей процес, очевидно, буде досить тривалим. Сьогодні науковці ще не спроможні скласти альтернативну писемну систему і замінити нею існуючі алфавіти різних народів, які створювались упродовж тисячоліть.



Скандинавські пунктовані руни. IX ст.



Бог сонця Шамаш. Рельєф із клинописом, виконаний за мотивами народного епосу «Сказання про Гільгамеша». Шумер. Кінець III – початок II тис. до н. е.

У різних народів світу в різні часи для письма використовувалися такі матеріали, як камінь, дерево, кістки, глина, пальмові листки, панцирі черепах, берест, пелюстки квітів, папірус, оброблені шкури тварин, тканини та ін. Існували також різні варіанти розміщення знаків на писальній формі: горизонтально зліва направо, справа наліво або письмом типу бустрофедон; вертикально згори вниз або знизу вгору. Краї писальної форми і в горизонтальному, й у вертикальному положенні створювали своєрідне просторове обмеження й одночасно були орієнтиром для певної структуризації текстового матеріалу.

У всій цій пошуковій роботі тисяч поколінь простежується постійна потреба людини вдосконалити як технічні прийоми нанесення писемного повідомлення на той чи інший матеріал для письма, так і саму матеріальну писальну форму.

частина друга

ВІД ПАПІРУСНОГО СУВОЮ ТА ГЛИНЯНОЇ КНИГИ — ДО ПЕРГАМЕНТНОГО ЗОШИТА КОДЕКСНОГО ТИПУ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ЄГИПТУ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ДЕРЖАВ МЕСОПОТАМІЇ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ІНДІЇ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ КИТАЮ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ СТАРОДАВНЬОГО РИМУ



Єгипетське ієрогліфічне письмо. III тис. до н. е.

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ЄГИПТУ

Перші книги, як і перші системи письма, з'явилися в Єгипті (папірусні сувої), Шумері (глиняні таблички), Китаї та Індії (пальмові листки і шовк), тобто там, де були сформовані високорозвинені держави.

Єгипет був великою рабовласницькою державою. Можновладці Єгипту — фараони, верховні жерці та численні високопосадові особи, щоби підкреслити велич і міцність своєї влади, будували розкішні храмові споруди та палаци, прикрашали площі міст монументальними обелісками, стелами, скульптурними зображеннями богів і фараонів, будували усипальниці-піраміди, які приголомшували людей своїми розмірами.

І на всіх спорудах — скульптурах, колонах, саркофагах, постаментах сфінксів, гробницях фараонів — всюди, де була площина,

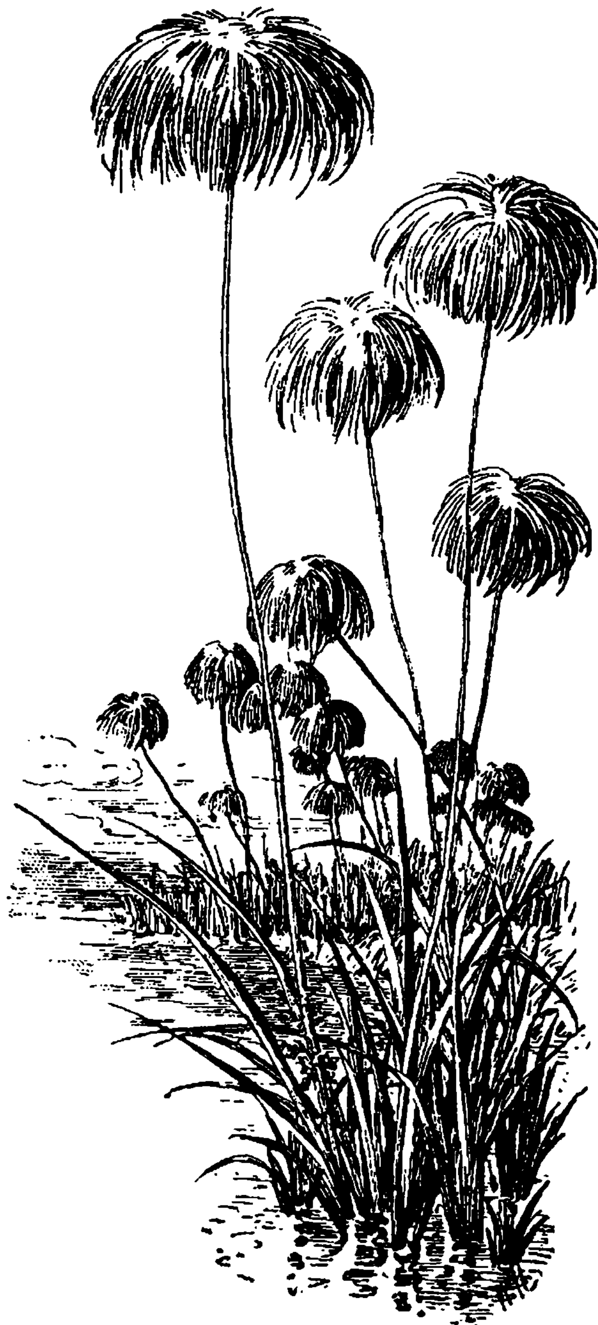
викарбовували численні написи, які вихваляли подвиги володарів і їхню вірність богам. Написи виконували ієрогліфами. Ця традиція продовжувалася і в період занепаду Єгипту — в VII–VI ст. до н. е., коли навіть жерці вже не розуміли стародавнього ієрогліфічного письма.

На характер ієрогліфічних знаків впливали структурні особливості певних матеріалів — поверхня каменю або мармуру, шкіри або папірусного аркуша. В книгознавчій літературі розглядаються чотири види малюнків ієрогліфічних знаків: *первинні ієрогліфи*, коли знаки-малюнки викарбовували на кам'яній поверхні у вигляді опуклих ретельно виконаних рельєфів; *контурні ієрогліфи*, коли знаки-малюнки карбували на поверхні каменю лише заглибленими лініями; *силуетні ієрогліфи*, коли знаки-малюнки виконували на камені заглибленими лініями, але з використанням окремих рельєфів для підкреслення характерних рис певних знаків-зображень; *лінійні ієрогліфи*, коли первинні ієрогліфи досить схематично малювали пензлем на стінах палаців і гробниць або писали на шкірі чи папірусних аркушах, використовуючи лінії різної товщини.

Використавши лінійні ієрогліфи, на початку II тис. до н. е. жерці розробили скорописне ієрогліфічне письмо — *ієратичне*, знаки якого були, по суті, тими ж самими ієрогліфами, але вже втратили чіткість ієрогліфічних зображень. У VIII–VII ст. до н. е. в північному Єгипті виник ще один вид єгипетського письма — *демотичне*, знаки якого були ще більш спрощеними малюнками ієрогліфів. Ієратичним і демотичним письмом переважно писали на папірусі.

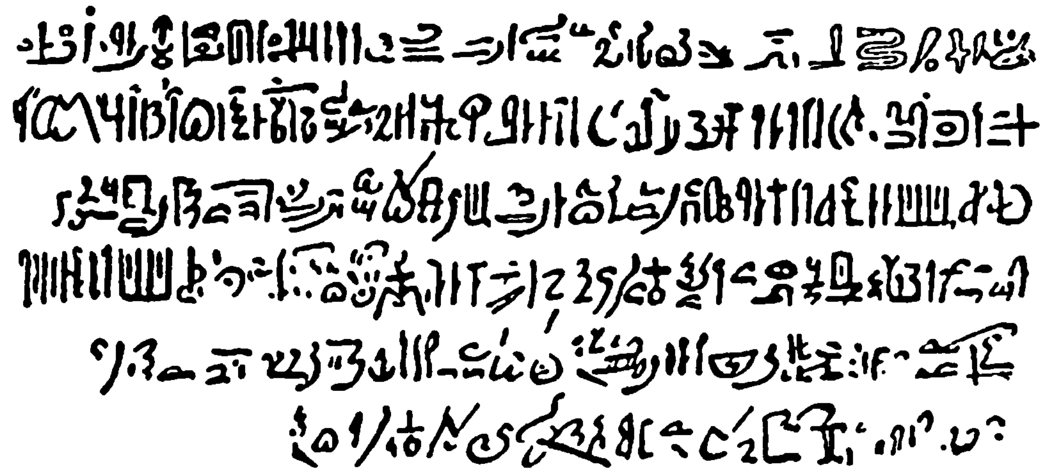
У найдавніші часи улюбленим писальним матеріалом єгиптян були невеликі кам'яні плитки та дерев'яні дощечки, на яких записи робилися чорним і червоним чорнилом. З другої половини II тис. до н. е. (доби Нового царства) до нашого часу дійшло багато записів, виконаних на черепках глиняного посуду: ділові нотатки, розрахунки, учнівські тексти.

Проте основним писальним матеріалом у Стародавньому Єгипті все-таки був *папірус*, винайдений приблизно у III тис. до н. е. Його назва походить від назви високої (заввишки 3–4 м) трав'янистої рослини родини осокових, зарості якої зеленіли уздовж берегів Нілу та озера Чад. Єгиптяни називали цю рослину «папіур», що означає «з річки». Зі стебел цієї рослини нарізали тонкі смужки, які розміщували поряд на вологу дошку так, щоби край однієї накладався на край сусідньої; упоперек першого шару таким самим чином лягав другий шар смужок. Потім сировину товкли кам'яним знаряддям і пресували. Після просушування на сонці папірусні аркуші обробляли лощильниками з кістки і панцира черепахи. З обробленого папірусу нарізали аркуші потрібного формату і склеювали один з одним у стрічки, які скручували в сувої. Папірус мав жовтуватий відтінок.



Зарості папірусу.

Продавали папірус сувоями, від яких при потребі відмотували й відрізали певну довжину. Щоби при тривалому користуванні краї сувоїв не нищилися, їх укріплювали цупкими смужками. Папірус цінувався дорого, тому



Ієратичне письмо. Фрагмент стовпця медичного папірусу Еберса. XVI ст. до н. е.

іноді старі записи ретельно змивали і на папірусі писали знову.

У Єгипті виготовлялося кілька сортів папірусу, найвищий сорт отримав назву ієратичного, бо ним користувалися в основному жерці для виконання «божественних» записів.

Виготовлення папірусу було державною монополією. Єгипет жваво торгував цим цінним матеріалом з багатьма країнами. Починаючи з VII ст. до н. е., папірус привозили у Стародавню Грецію з фінікійського торгового міста Бібл. Мабуть, тому грецькою «книга» звучить як «бібліон».

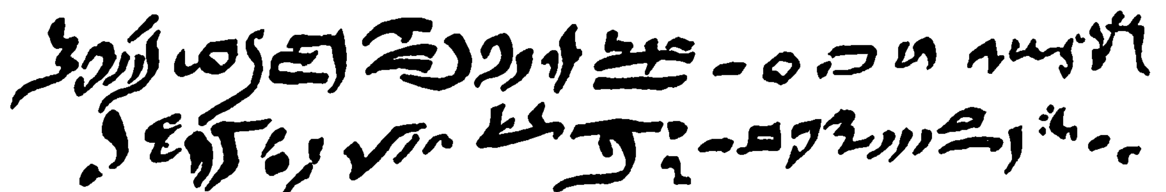
Майбутніх писців у єгипетських школах готували понад дванадцять років, починаючи з п'ятирічного віку. Спочатку учні писали тексти на черепках або дерев'яних дощечках, а навчившись — на папірусових відходах. Папірус був нецупким матеріалом, тому писати можна було тільки на одному боці аркуша. Писали сидячи, поклавши аркуш собі на коліна, чорним та червоним чорнилом. Кінчик очеретяної палички для письма розтовкали зубами так, щоб він перетворився на своєрідний пензель. З III ст. до н. е. почали писати так званим *каламом* — гостро заструганою очеретяною паличкою, яка давала змогу виконувати написи дрібнішими й тоншими знаками. Щоби рядки були рівними, писці користувалися лінійками. Кожен писець мав особистий пенал, у якому зберігав калами. Пенали виготовляли з дерева. В окремі мисочки, які вміщували в два спеціальних заглиблення пенала, наливали чорне і червоне чорнило. Чорне чорнило виготовляли із сажі або деревного вугілля та живиці, червоне — з живиці й червоної крейди. Суміш розводили водою.

Основний текст писали чорним чорнилом, а заголовок, початок розділу або фрази — червоним. У єгипетському письмі ініціальні літери не акцентували червоною фарбою, тому що слова ще не відділяли проміжком одне від одного, але в поетичних творах римовані рядки розмежовували червоною крапкою.

Єгипетська книжка виготовлялась у вигляді сувою. Папірус намотували на тонкі круглі дерев'яні держальця. У III тис. до н.е. єгиптяни писали на сувоях згори вниз, а між вертикальними рядками вміщували тонкі лінійки. Пізніше, приблизно у XIX–XVIII ст. до н.е., стали писати горизонтальними рядками. Текст компонували в прямокутні стовпчики, які вгорі та внизу відокремлювалися від полів червоними лініями. Наприкінці сувою вказували дані про рукопис: прізвище писця, місце, рік виготовлення рукопису та прізвище замовника. Книги-сувої переписували здебільшого ієратичним письмом, а книги з релігійними текстами за традицією писали ієрогліфами.

Деякі сувої, особливо «Книгу мертвих», яку клали в домовину з померлим, щедро прикрашали кольоровими ілюстраціями, виконаними

Демотичне письмо. Початок документа про розірвання шлюбу. 487 р. до н. е.



очеретиною та фарбами акварельного типу. Графічна манера виконання малюнків у сувоях, на стінах храмів, гробниць, або на стелах та обелісках була однаковою. Сплощені фігури людей, намальовані у профільних позах з однаковими жестами, рухалися вздовж площини аркуша або стіни.

Зображення в сувоях відрізнялися конструктивністю: фігури та предмети окреслювали чіткою лінією, а потім розфарбовували так, щоб підкреслити сплощеність малюнка. Фігури персонажів компонували по чіткій горизонтальній лінії, яка часто збігалася з лінією, що відокремлювала текст від полів. Ілюстрації вміщували між рядками, під текстом і над текстом.

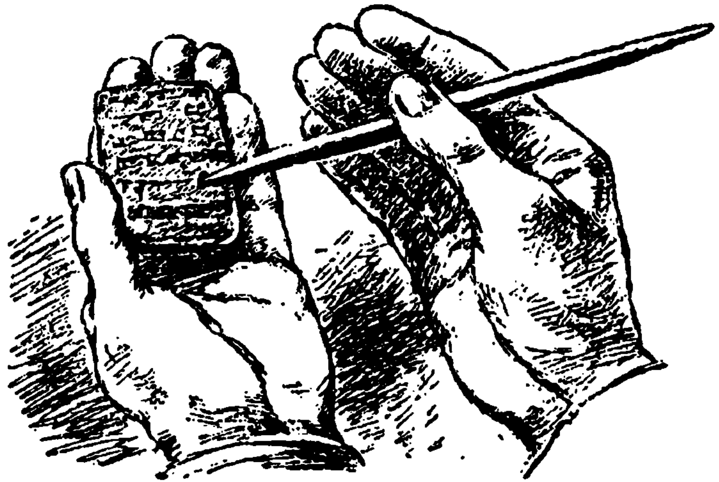
Фігури богів і фараонів зображали великими за розміром, жерців та вельмож — меншими, а простих людей і рабів — маленькими. Фризоподібні композиції будували, як правило, двома ярусами та з ритмічним розташуванням зображень стоячих і сидячих фігур. Навкруги зображень тла не робили — фігури людей і предмети компонували поруч із текстом в одному просторі.

Сувої мали різну довжину, але переважали сувої, склеєні з 20 аркушів, загальною довжиною від 8 до 12 м. У Британському музеї, наприклад, зберігається єгипетський папірус «Літопис Рамсеса II», який правив у XIV–XIII ст. до н. е. Довжина цього папірусу 46 м, а висота — 40 см. Трапляються сувої завдовжки 100 і більше метрів.

У Єгипті папірусні сувої зберігали в архівах, які згодом стали бібліотеками при палацах фараонів, храмах та державних закладах. Кожен папірус вкладали в дерев'яну скриньку, шкіряний або полотняний футляр, до яких прикріплювали алебастрову етикетку з назвою рукописів та штампом власника. У стінних нішах бібліотек стояли спеціальні скрині, заповнені такими футлярами.

Однією з найбільших бібліотек Єгипту була Александрійська, заснована у III ст. до н. е. в період царювання Птолемеїв. Фонд цієї бібліотеки налічував близько 700 тисяч сувоїв.

У IV ст. до н. е. через військову експансію Александра Македонського (356–323 рр. до н. е.) велика культура Єгипту починає занепадати, а єгипетське письмо поступово витісняється грецьким. Попри те єгипетське мистецтво виготовлення книги-сувою з папірусу не загинуло — його підхопили митці античного світу.



Спосіб письма на глиняних табличках.

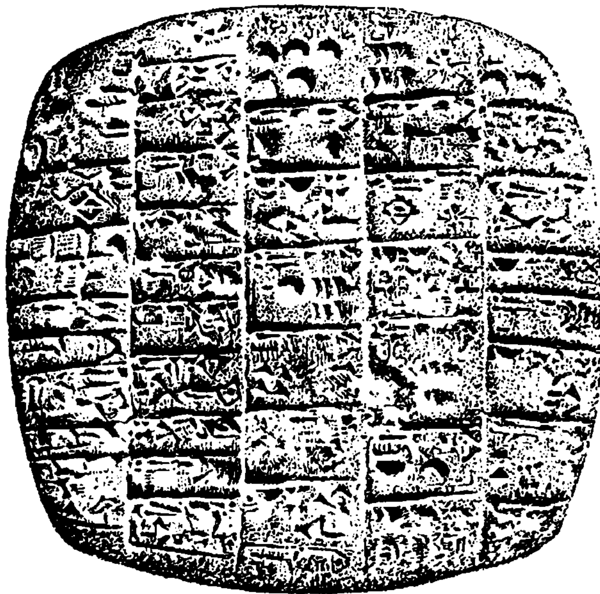
ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ДЕРЖАВ МЕСОПОТАМІЇ

Колись на території Месопотамії (межиріччя Тигру та Євфрату) протягом чотирьох тисячоліть виникло й розквітло кілька могутніх держав Стародавнього Сходу: Шумер, Аккад, Вавилонія, Ассирія.

У Межиріччі не ріс папірус, але було багато глини, яку люди протягом багатьох тисячоліть використовували в побуті — будували житло, виготовляли посуд і різні речі. Шумери почали застосовувати глину як писальний матеріал.

Технологія виготовлення писальних форм була така: з глини формували переважно прямокутні плитки невеликих розмірів із заокругленими кутами, щоби їх можна було легко тримати у руці. Виготовляли і більші плитки (приблизно 30×20 см). Написи на плитки наносили дерев'яною або зробленою з кістки тригранною паличкою, яка надавала письму клинчастого характеру. Такі написи на глиняних плитках отримали назву *клинопис*. Перед тим як писати, на сиру поверхню наносили тонкі паралельні лінії, щоби рядки написів були рівними. Після закінчення писання глиняні плитки висушували на сонці, а потім обпалювали. Дослідники розвитку писемності називають глиняні плитки з написами *глиняними табличками*.

Наприкінці III тис. до н. е. на території Шумеру виникла нова держава — Аккад. Племена, які в ній об'єдналися, перейняли шумерську культуру і клинописне письмо. Згодом (початок II тис. до н. е.) з аккадської мови виділилося два діалекти — вавилонський та ассирійський, писемною основою яких залишився клинопис.



Глиняна плитка. Розповідається про розподіл людей на різні роботи. I тис. до н. е.

У період розвитку Вавилонії і Ассирії було створено багато архітектурних споруд, скульптур, пам'ятників із клинописними написами. До нашого часу дійшов високий базальтовий обеліск (XVIII ст. до н. е.) з викарбуваним на ньому зведенням законів царя Хаммурапі, який, до речі, запозичив ці закони у шумерів.

Під час розкопок на території Месопотамії були знайдені численні глиняні таблички, які розповіли нам про досягнення культури, науки та літератури великих столиць колишніх держав періоду розквіту Вавилонії за царя Хаммурапі (1792–1750 рр. до н. е.) та столиці Ассирії Ніневії за царя Ашшурбаніпала (669–633 рр. до н. е.). Із глиняних «книг» стало відомо, що вавилоняни знали таблицю множення, обчислення відсотків, вимірювання площі різних геометричних фігур, піднесення до другого степеня, користувалися семиденним тижнем і винайшли календарну систему, яку, до речі, пізніше успадкували європейські народи.

Шукаючи сліди стародавньої столиці Ассирії — Ніневії, — поблизу іракського селища Куюнджик у 1847 р. археологи виявили багато цінних пам'яток: статуї крилатих биків із людським обличчям, скульптурні портрети царів, численні настінні рельєфи з мисливськими та батальними сценами, у яких вихвалялися хоробрість і подвиги ассирійських царів. У 1849 р. знайдено понад 20 тисяч неушкоджених клинописних табличок і велику кількість їх уламків. Це були фонди знаменитої Ніневійської бібліотеки й особистий архів ассирійського царя Ашшурбаніпала. Клинопис на табличках, виготовлених із глини вищої якості, відзначався чудовою каліграфічністю. Науковці виявили в бібліотеці багато тисяч глиняних книжок, на десятках сторінок яких було витиснено штампом: «Палац Ашшурбаніпала, царя всього світу, царя Ассирії».

У давнину комплекти табличок кожної книги зберігалися в ящиках, які виконували роль своєрідних палітурок. При необхідності читач легко міг знайти певну табличку. Для цього внизу кожної таблички після останнього рядка проводили тонку лінію і під нею писали перший рядок із наступної таблички (*рекламант*), а ще нижче — назву твору і номер таблички. В іншому випадку кожен останній рядок попередньої таблички повторювали на початку наступної. Окремих титульних табличок з назвою книги в той час не робили: назвою служили перші слова твору. Наприклад, на кожній із семи табличок давньовавилонського міфу про створення світу вміщено заголовок: «Енума елиш», що означає «Коли нагорі». Це і є перші слова, якими починається міф. На першій табличці внизу написано: «Енума елиш 1», на другій — «Енума елиш 2» і т. д.

У бібліотеках ящики з табличками глиняних книжок розміщували на стелажах шаф систематизовано, залежно від їх змісту: художні твори, навчальна та наукова література, окремо також медицина, астрономія, математика і т. д.

У бібліотеці Ашшурбаніпала до кожного стелажа прикріплювали глиняну етикетку із зазначенням галузі знань, до якої належала певна група книг, а до кожного ящика — глиняну етикетку з назвою книжки і кількістю табличок у ній.

У бібліотеці користувалися каталогом, де містилася інформація, до якої групи належить конкретна книга, а також номер шафи, номер стелажа, номер ящика, назва книги, кількість табличок і кількість рядків на кожній табличці. Наприклад, шифр «Д.XXV 3/18» із Ніневійської бібліотеки означав: книга належить до дитячої літератури, зберігається у 25-й шафі, на третій полиці, ящик із табличками стоїть вісімнадцятим зліва.

У цій давньоассирійській бібліотеці науковці знайшли і державний архів. Тут були зібрані різноманітні документи: угоди, закони, листи, відомості, звіти службовців, розпорядження державного рівня, військові накази, різні прохання, скарги, податкові документи і т. д. Глиняні листи та документи вкладали у глиняні



конверти. Щоби прочитати такий лист, треба було розбити упакування.

Коли переганяли худобу або перевозили хліб, вино, шкури, тканини тощо, з караваном посилали і глиняні списки товару — своєрідні накладні. Кожному рабові на шию одягали глиняну табличку з прізвищем раба та його господаря. В архівах бібліотеки знайдені глиняні чорновики, тобто ескізи всіх написів, викарбуваних згодом на кам'яних обелісках, царських парадних колісницях і статуях богів.

Численні архівні документи — а їх знайшли сотні тисяч — допомогли науковцям скласти ґрунтовну наукову картину соціально-економічної структури великих держав Межиріччя періоду чотирьох тисячоліть до нашої ери, дізнатися про побут, вірування та звичаї народів Месопотамії, про їхню культуру, науку і мистецтво.

У бібліотеках, крім численних релігійних книг, царі зберігали багато художньої літератури: пісні, гімни, оповідання, міфи та легенди. Наприклад, у Ніневійській бібліотеці частина книжок була привезена з переможених Ассирією країн, частина закуплена в храмах або у приватних осіб, а більша частина фонду бібліотеки являла собою копії. Цар Ашшурбаніпал вважався великим колекціонером. Досвідчені переписувачі за домовленістю з власниками книг робили для нього майстерні копії цінних рукописів, де б вони не зберігалися, — навіть в інших країнах.

При переписуванні книги писець, крім заголовка та номера таблички, обов'язково вказував, з оригінального рукопису списаний текст чи зі списку (копії). Окрім цього, він підтверджував, що список звірений з оригіналом, і вказував місце, де перебуває оригінал, ім'я переписувача, дату копіювання та кількість рядків у творі.

Месопотамія славилася своєю літературою. Найціннішою літературною пам'яткою є створений самим народом величний епос «Сказання про Гільгамеша» — напівлегендарного царя, справедливого і сміливого правителя шумерського міста Урук. У народних сказаннях містяться роздуми про сенс життя та неминучість смерті, про дружбу, наводиться багато міфів, у тому числі й міф про всесвітній потоп, який згодом фігуруватиме в Біблії. Прототип Ноя з шумеро-ассирійського міфу — Утнапіштім із м. Шуруппак, що на березі Євфрату.

Англійський дослідник системи клинопису, співробітник Британського музею Джордж Сміт (1840–1876), у 1872 р. на глиняній табличці, знайденій при розкопках Ніневійської бібліотеки Ашшурбаніпала, прочитав цей міф і опублікував його текст у лондонській газеті «Дейлі телеграф».

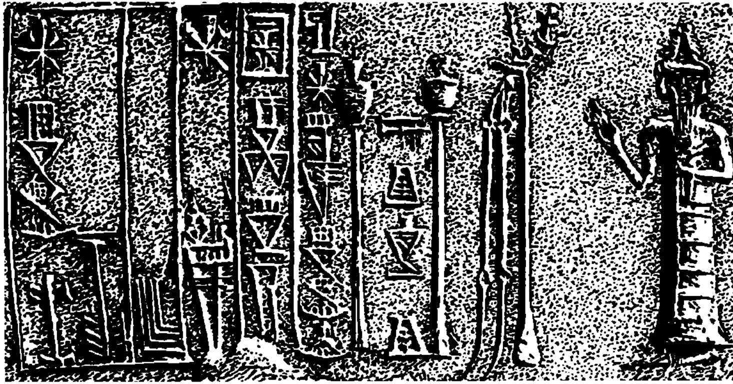
Клинописний текст розповідав, що на березі Євфрату у м. Шуруппак проживав праведний Утнапіштім. Коли боги вирішили покарати людей за їхні гріхи великим потопом, один із добрих богів, Еа, порадив Утнапіштімові, коли той спав, відмовитися від свого майна, збудувати корабель і повантажити на нього «насіння всього, що є на світі живого». Про цю небезпечну мандрівку Утнапіштім розповів Гільгамешеві: «Шість днів і сім ночей бушував ураган, вітер підіймав великі хвилі, навкруги була вода... Коли настав сьомий день, я взяв голуба й відпустив його. Голуб покружляв і повернувся, бо не було сухого місця; я відпустив ластівку, але й вона повернулась; тоді я відпустив ворона, який знайшов землю і не повернувся. Це була вершина гори Нісір, до якої й причалив корабель».

У Куюнджику Дж. Сміт знайшов близько трьох тисяч глиняних книг різноманітного змісту. Він зумів прочитати давні міфи,

Штамп, який ставили на глиняні таблички книг у бібліотеці Ашшурбаніпала. Ніневія. VIII ст. до н. е.



Гільгамеш, який перемагає Лева. Малюнок на глиняній плитці. I тис. до н. е.



Печатка давньовавилонського лікаря. I тис. до н. е.

легенди, наукові праці, підручники, правові та господарські документи.

Учений також знайшов і дослідив шумеро-вавилонський словник, який допоміг ассирологам розшифрувати шумерську мову, яка вже у добу Ашшурбаніпала (VII ст. до н. е.) була мертвою. Нею користувалися лише жерці.

Як і в Єгипті, у школах Месопотамії існували спеціальні заклади, де готували майстрів клинопису з раннього дитинства. У процесі навчання багато уваги приділялося вивченню рідної мови, особливо граматики. Для учнів були створені спеціальні підручники та посібники. Відомий своєрідний тристовпцевий буквар, де у в першому стовпці наводилося звучання знака (транскрипція), у другому графічний запис, а в третьому — назва знака. Збереглися різноманітні довідники (синонімів, юридичних формулювань, значень окремих знаків) та словники (шумеро-вавилонський, шумеро-вавилонсько-хетський, касито-вавилонський та ін.). Велика увага, крім вивчення мови, в цих школах приділялася математиці, для освоєння якої учні також користувалися підручниками.

Знаки Зодіака. Вавилонія. I тис. до н. е.



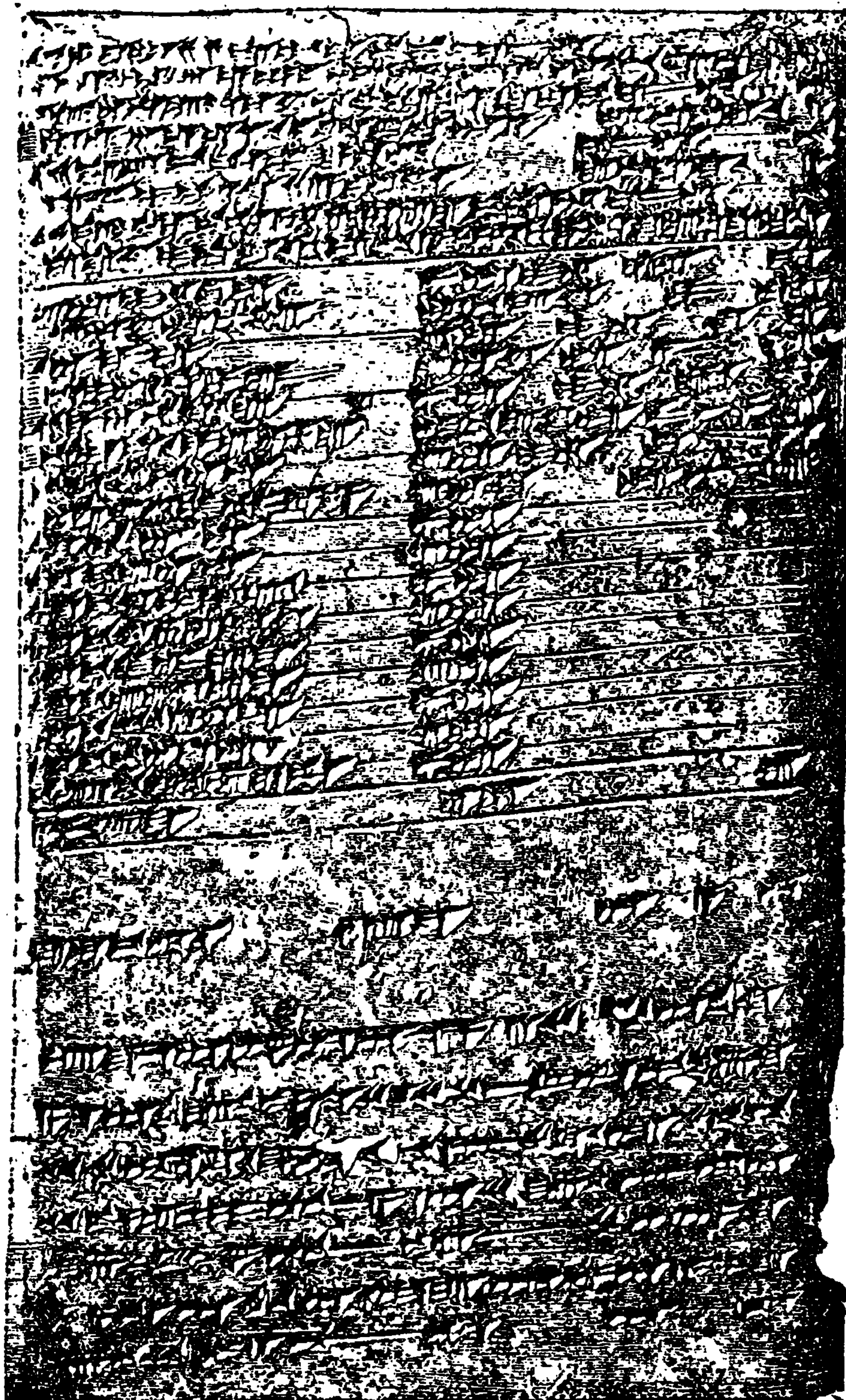
Закінчивши навчання, писці починали працювати в храмових майстернях, палацах, бібліотеках, архівах, при державних канцеляріях, адміністративних закладах. Це ними були написані тисячі тих глиняних книг, із яких складалися великі бібліотеки у Вавилоні та Ніневії.

Ассиро-вавилонським писцям належить і винайдення системи тиражування — своєрідного «книгодрукування», тобто механічного копіювання текстів за допомогою штампів. Ці штампи розміром у сторінку виготовлялися так: на глиняній табличці кожен клинописний рядок тексту вирізьблювали опуклими клинописними знаками у дзеркальному відображенні. Після обпалювання табличку притискали до іншої, ще сирої таблички, на якій знаки відтворювалися втисненими.

До речі, штампами користувалися у Межиріччі дуже давно, понад 3 тисячі років до нашої ери. Наприклад, відбитки на поливаних цегляних блоках робили за допомогою циліндричних печаток із вирізьбленими на них зображеннями й текстом. Циліндри-печатки були поширені ще на зорі шумерської державності. Їх виготовляли з яшми, агату, сердоліку, оніксу або чорного кришталю. На бажання замовника, майстри гравіювали тут малюнки міфологічного змісту і прізвище власника.

Висока культура народів Месопотамії, як і Єгипту, різко занепадає у другій половині IV ст. до н. е., коли на древні землі Межиріччя приходять завойовники, очолювані Александром Македонським.

Останні клинописні тексти датуються I ст. Але надбання великої культури народів Месопотамії не зникають. Наукові та мистецькі досягнення Шумеру, Аккаду, Вавилону та Ассирії були запозичені не тільки численними народами Стародавнього Сходу (в Закавказзі — урартами, біля кордонів Індостану — персами, на узбережжі Середземного моря — фінікійцями, в Малій Азії — хетами, на Іранському нагір'ї — еламітами), а й народами європейського континенту. І досі ми, наприклад, користуємося семиденним тижнем і таблицею множення, системи яких було винайдено у Дворіччі; ґрунтовний доробок з математики, геометрії, астрономії не втратив свого значення і сьогодні.

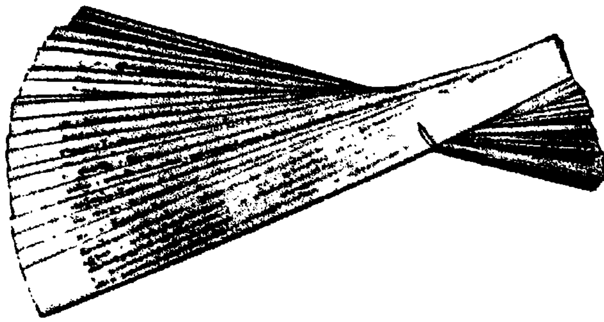


Глиняна табличка. «Сторінка» з шумеро-вавилонського словника. I ст. до н. е.

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ ІНДІЇ

Крім великих осередків культури, які виникли в Месопотамії та Єгипті 3 тисячі років тому, на щедрих долинах річок Інд і Ганг розквітла ще одна велика цивілізація — держави з численними торговельно-ремісничими містами. Залишки багатьох споруд і торговельних складів було знайдено під час розкопок біля міста Хараппа та у центральній частині провінції Сінд (тепер територія Пакистану). Археологи зібрали велику колекцію печаток (понад 2000), зроблених з кісток і каменю. Більшість печаток мала циліндричну форму. Окрім написів, не розшифрованих і досі, на печатках були зображення биків, волів, тигрів, слонів і навіть міфічні сцени.

Вивчаючи написи на печатках-циліндрах, науковці нарахували приблизно 400 знаків. Це свідчить про те, що протоіндійське письмо



Рукописна буддійська книга. VII ст. до н. е.

являло собою не фонетичну (літеро-звукову) писемну систему, а систему комбінацій логограм і складових знаків.

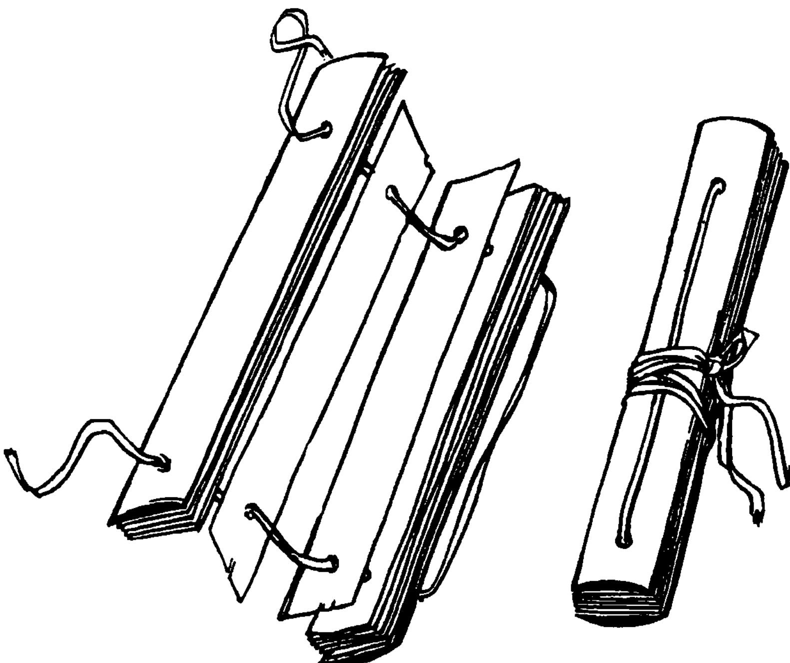
Деякі дослідники намагаються виявити зв'язок протоіндійського письма з шумерським, інші, виходячи з подібності деяких знаків, припускають, що давнє індійське письмо було перейняте з острова Пасхи.

Стародавня індійська цивілізація, а разом з нею і писемність загинули внаслідок нашестя арійських племен, які прибули в II тис. до н. е. з заходу і стали господарями міст, а їх мешканців зробили рабами.

Народи Індії здавна користуються багатьма мовами — їх налічується близько двохсот.

В основі більшості цих мов закладено письмо брахмі, деякі мови базуються на письмі кхарошті. Із письма брахмі розвинулися бенгальське, непальське, тибетське, тамільське, бірманське, кхмерське та ін.

Матеріалом для письма у народів Індії в ході розвитку писемності були глиняні й дерев'яні таблички, тканини (зокрема шовк), шкіра та каміння. Перші книги, виготовлені з цих матеріалів, до нашого часу, на жаль, не дійшли, не знайдено і глиняних табличок народів, що заселяли північно-західні землі Індії, які мали тісні культурні й економічні зв'язки з народами Шумеру та Вавилонії.



Рукописна книга, виготовлена із пальмових листків. VI ст. до н. е.

Достатньо розповсюдженими матеріалами в Індії для створення рукописів були бавовняна тканина, оброблена смолою тамариску (пата), шовкова тканина і тонкі бамбукові дощечки (салака). З успіхом використовувалась також кора гімалайської берези (бухрджа).

З VII ст. найбільш розповсюдженим писальним матеріалом стають пальмові листки, які спеціально обробляли й полірували. Довжина прямокутного аркуша була 30–60 см, а ширина — 10–15 см. Готові аркуші, на яких робили отвори з одного або двох боків, зв'язували мотузками у своєрідні книжкові блоки. Зверху і знизу книгу захищали дерев'яними кришками. Такий тип скріплення блоків використовувався в Індії ще з VI ст. до н. е. Одним із відомих рукописів, виконаних на пальмових листках, вважається книга теорем «Сушрута — Самхіта» (X–XI ст.). Аналогічним способом зшивалися книги, виготовлені з кори гімалайської берези. Ті, що дійшли до нашого часу («Джампада» та ін.), датуються X ст.

Папір в Індію прийшов (можливо, з Китаю) у X ст. Паперова книга імітувала книгу, написану на пальмових листках: аркуші також ґрунтували і полірували. З XI ст. папір в Індії став уже основним писальним матеріалом.

Індійські писці, як і в багатьох країнах Сходу, писали очеретяними паличками, вмокаючи їх у чорнило (маси), виготовлене зі сажі й соку цукрової тростини.

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ КИТАЮ

Створення китайської ієрогліфічної системи письма пов'язане з виникненням на початку XIV ст. до н. е. в долинах річок Янцзи та Хуанхе першої рабовласницької держави Інь.

Тоді, можливо, і з'явилися перші китайські книги, які складалися з бамбукових і дерев'яних вузьких планок. Спочатку тексти вишкрябували металевим вістрям, а пізніше писали за допомогою бамбукових паличок тушшю, виготовленою з графіту, або чорним лаком із соку дерев. Бамбукові планки були завдовжки 30–60 см. На планку наносили один вертикальний ієрогліфічний рядок-стовпчик, який містив від 30 до 40 літер-знаків. Одну з одною планки

скріплювали у певному порядку, переплітаючи їх мотузками або шкіряними ремінцями. Такі книги були важкі й незручні для читання.

На зміну бамбуковій китайській книзі у III ст. до н. е. приходить книга-сувій, виготовлена з шовку. Один кінець тканини прикріплювали до дерев'яного стержня, на який і намотували шовк. Текст писали на одному боці шовку тушшю за допомогою пензлика з верблюдячої шерсті. Нова форма китайської книги стала зручнішою для читання. Оскільки шовк був дуже цінним матеріалом, у Китаї ще довго користувалися книгами, виготовленими з бамбукових і дерев'яних планок.

Китайському народові належать два великих винаходи, які відкрили нові можливості у розвитку світової книжкової справи: винайдення паперу і винайдення механічного тиражування книжок способом отримання відбитків.

Винайдення паперу в Китаї (початок II ст.) пов'язане з іменем китайського сановника Тсай Луня. Китайський літописець Фан Є з цього приводу у V ст. писав: «Тсай Лунь знайшов спосіб виготовляти писальний матеріал з кори дерев, ганчір'я та старих рибальських сітей. Про це він доповів імператору, який був ним задоволений».

Історики припускають, що папір у Китаї винайдений набагато раніше — приблизно у III ст. до н. е., а Тсай Лунь, імовірно, лише вдосконалив технологію його виготовлення: він замінив звичайну терку на великий казан, у якому ногами попередньо товкли сировину, залиту водою, а потім підігрівали суміш на вогні, і, крім того, він замінив невелике кругле сито на чотирикутний черпак.

Лише в IV ст. папір став основним писальним матеріалом у Китаї. З поширенням паперу вдосконалювалась і шрифтова графіка. З'явилися нові типи письма: *лішу*, розроблене писцями імператорської канцелярії у V ст. н. е.; *кайшу* — уставне письмо, яким у Китаї користуються і в наш час; *цяошу* — скоропис.

Спочатку книги з паперу виготовляли у вигляді сувоїв довжиною до 10 і більше метрів. Текст писали на одному боці сувою за допомогою пензля чорним лаком із соку дерева. Кожен вертикальний рядок складався з 17 ієрогліфів. Художній твір налічував декілька розділів, але не більше десяти. Кожен розділ займав окремий сувій паперу. Наприкінці сувою вказували прізвище автора, назву твору, номер сувою, а також прізвища писців, оформлювачів, коректорів і відповідальних чиновників.

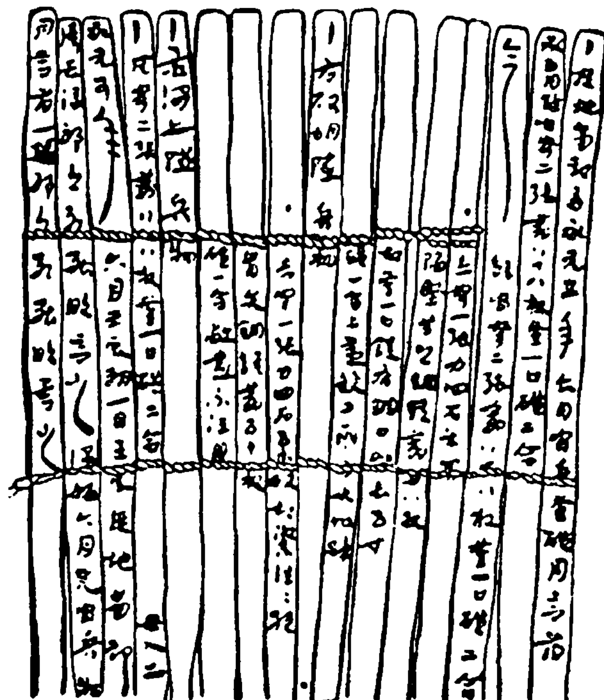
Усі 10 сувоїв одного твору зв'язували шовковим шнуром певного кольору і вкладали у футляр, виготовлений із бамбукових планок і обгорнутий мішковиною, шовком або парчею.

В канонічних творах поряд із текстом малювали невеликі контурні ілюстрації, розфарбовані «легкими» кольорами. Іноді на початку сувою приклеювали велику ілюстрацію із зображенням Будди або відомих буддистських філософів та діячів. Цей структурний елемент можна розглядати як прообраз сучасного *фронтиспіса* (від франц. — *frontispice* — ілюстрація в книзі, яка передує титульному аркушеві).

Другий винахід китайців — тиражування книжок способом отримання відбитків із дерев'яних гравірованих дощок — був зумовлений початком виготовлення паперу і появою нової форми книги у вигляді блока. Нагадаємо, що спосіб отримання великої кількості ідентичних відбитків з однієї форми, (кістяної, металевої, дерев'яної та ін.) був здавна відомий у багатьох країнах стародавнього світу. Але в жодній країні не додумалися тиражувати цим способом книжки.

До повноцінного процесу тиражування з форми на папері китайці йшли довго, поступово розв'язуючи необхідні технічні питання. Відомо, що вже у VI–V ст. до н. е. китайські монахи-буддисти робили тушшю на шовку та бамбукових планках відбитки з печаток різноманітних текстів ритуального характеру, в основному заклинань.

Китайська книжка з дощечок, скріплених мотузкою. I тис. до н. е.





Буддійський сувій — «Діамантова Сутра». 868 р.

У Китаї приблизно з II ст. н. е. із рельєфних текстів та зображень, викарбуваних на кам'яних стелах, виготовляли відбитки — своєрідні естампи. Вологий папір накладали на рельєф і вдавлювали його в заглиблення між знаками. Коли папір висихав, на ньому залишалися рельєфні форми, які потім зафарбовували чорнилом за допомогою тампона або широкого пензля. На папері таким чином отримували ідентичне зображення у чорно-білому або кольоровому варіантах.

Із китайських літературних джерел відомо, що в Китаї вже у VI ст. робили відбитки з дерев'яних дощок, на поверхні яких були вирізьблені ієрогліфи разом із зображенням. До нашого часу дійшов буддійський сувій «Діамантова Сутра» (868), фронтиспіс і текст до якого виконані цим способом. На гравюрі зображено Будду на троні в оточенні монахів.

Китайська книга-гармошка. X ст.



Один із його учнів — Шаріпутра — просить учителя розповісти їм «Діамантову Сутру».

Винайдення принципу тиражування відбитків на папері з дерев'яних гравюр мало вирішальний вплив на виникнення нової книжкової форми — блокової. Спочатку книгу виготовляли у формі гармошки. Це був знову ж таки довгий аркуш паперу, на якому текст і зображення відбивали з гравюри на одному боці, але аркуш не згортали у сувій, а складали гармошкою. З кінця X ст. *ксилографія* (гравюра на дереві) в Китаї набула великого розповсюдження. У храмах буддійські ілюстровані тексти почали тиражувати з дерев'яних гравюр десятками примірників.

На зміну книзі-сувою й книзі-гармошці приходить книга, складена з окремих аркушів і зброшурована різними способами. Спочатку (X–XII ст.) книжковий блок скріплювали методом «метелика», — задруковані лише з одного боку аркуші згинали навпіл текстом досередини, потім зігнуті аркуші складали один до одного зовнішніми боками і приклеювали до корінця, що ззовні нагадувало крила метелика. Цей спосіб брошурування книги не був досконалим, тому що при читанні через кожні дві задруковані сторінки розгорталися дві чисті. Тому згодом впроваджено інший спосіб брошурування: аркуші паперу із задрукованими з одного боку двома сторінками згинали чистим боком досередини, потім зігнуті аркуші складали один до одного протилежним до згину краєм, а краї утворених сторінок обклеювали смужкою

паперу або тканини і прошивали шовковими нитками. У китайській книзі корінець був з правого боку, тому що книгу розгортали і читали зліва направо. Така книга ще не мала твердої палітурки — її вкладали у папку з картону, обгорнуту тканиною, або між дві дощечки, скріплюючи їх шовковою мотузкою.

Винайдення рухомого складального шрифту в Китаї припадає на XI ст. і пов'язується з іменем коваля Бі Шена. Знаки-літери Бі Шен виготовляв із обпаленої глини. Потрібний текст майстер складав у металевій рамці з окремих рухомих знаків, потім покривав складену форму фарбою і робив із неї відбитки на аркушах паперу.

Складальний процес рухомими літерами постійно вдосконалювався: у XIII ст. окремі знаки почали виготовляти з дерева або олова, а корейці, перейнявши цей метод у китайців, з 1392 р. виготовляли літери з міді. Але слід зауважити, що ні китайці, ні корейці не скористалися повністю своїм винаходом «друкування» з рухомих літер і, як у минулі століття, продовжували виготовляти ксилографічні книги, де всі текстові та зображальні елементи вирізьблювали на дерев'яних дошках. Тиражуванням із гравюри створювали навіть кольорові книги. Наприклад, у Китаї двома фарбами — чорною і червоною — була видрукувана книга «Коментарі Сутри» (1340), яка вважається найдавнішою двоколірною друкованою книгою.

Китайська книжкова справа відома й іншими досягненнями: китайці першими розробили принципи створення нових типів друкованих видань — енциклопедично-довідкових та періодичних (X ст.). Енциклопедії готувалися великими науковими колективами. Наприклад, у XV ст. 2169 китайських учених і фахівців склали великий енциклопедичний словник, який налічував 11915 томів. Щоденні газети з'явилися в Китаї також значно раніше, ніж у європейських країнах — орієнтовно у VII–X ст. Наприклад, найдавніша газета, яка збереглася до нашого часу, — «Кай Юань цза бао» — «надрукована» ксилографічним способом ще у першій половині VIII ст.

У Китаї створювалося багато бібліотек, майже в кожному буддійському монастирі зберігалося та переписувалося багато книжок. У 1900 р. в Західному Китаї у печерах знайшли бібліотеку, де збереглося 25 тисяч книжок. Різноманітні за змістом «видання» написані у період V–X ст. Тут були книги, виготовлені з бамбукових і дерев'яних планок, шовкові та паперові сувої, книги-гармошки і книги у вигляді блока. У бібліотеці виявлена і знаменита ксилографічна книга-сувій «Діамантова Сутра».



«Сторінка» китайської ксилографічної книги «Коментарі Сутри». Друк у дві фарби. 1340 р.

Великі китайські винаходи паперу, рухомих літер і нових книжкових форм значною мірою вплинули на розвиток книжкової справи не тільки в країнах Сходу, а й у країнах Європи.

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

У V ст. до н. е. Афінська рабовласницька республіка стає наймогутнішою Грецькою державою, а її столиця Афіни — осередком найвищої культури країн Середземноморського басейну. Афінська культура здавна мала перевагу над культурою інших грецьких полісів, а з середини IV ст. до н. е. афінське письмо, засноване на так званому класичному грецькому алфавіті, стає загальногрецьким.

Найдавніші пам'ятки писемності, збережені на території Греції, належать до крито-мікенської культури, розквіт якої припадає на XXI–XVI ст. до н. е. Написи на цих пам'ятках виконані піктографічним письмом та ієрогліфами. Пізніше на Криті з'являється *лінійне письмо*, яке в науці умовно поділене на два типи — А і Б. З XVII ст. до н. е. й до середини XV ст. до н. е. написи були виконані лінійним письмом типу А. Із середини XV ст. до н. е.



Узагальнений вигляд східногрецького письма. V ст. до н. е.

до XII ст. до н. е., коли культурний центр перемістився з острова Крит на материк — у Мікени, написи виконували лінійним письмом типу Б. Англійські дослідники М. Вентріс і Д. Чедвік, розшифрувавши письмо типу Б, визначили, що воно є, можливо, стародавньою грецькою писемністю, яка на 700 років старіша від тієї мови, якою були написані «Іліада» та «Одіссея» Гомера (IX–VIII ст. до н. е.). Лінійне письмо типу А залишається ще не розшифрованим.

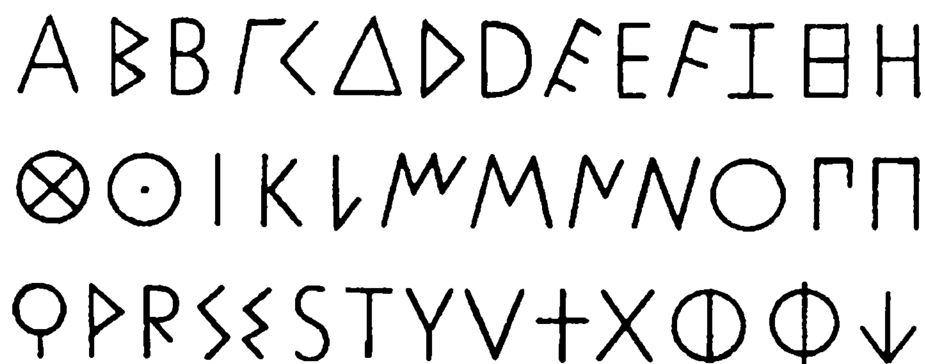
В основу грецького алфавітного письма, яке виникло у IX–VIII ст. до н. е., було закладено фінікійський алфавіт. З часом грецьке письмо зазнало помітних змін — нові форми літер стали чіткішими відповідно до вимог розмовної мови, вдосконалився й увесь алфавіт. У V ст. до н. е. в грецькому алфавіті з'явилися літери для позначення голосних звуків. Спробувавши різні напрями рядка в письмі (зліва направо, справа наліво і бустрофедон), з IV ст. до н. е. греки остаточно прийняли напрям рядка зліва направо, який зберігається дотепер. Внаслідок державної роздробленості та виникнення численних колоній як на Заході, так і на Сході, грецьке письмо поділяється на два основних види: східногрецьке та західногрецьке письмо. На ґрунті східногрецького письма виник так званий грецький класичний алфавіт, який у 403 році до н. е. в Афінах було прийнято як державний. Але пройшло багато часу, доки він сформувався остаточно як алфавіт із 24 літер. Після стабілізації знаків почався активний процес каліграфічного розвитку письма.

Найдавніші грецькі написи карбувалися на камені — стелах, плитах, постаментах статуй та інших кам'яних формах. Великі й чіткі літери, які мали прямолінійні кутасті форми, висікали окремо одна від одної так, щоби їх було легко читати на відстані. Основні й додаткові елементи літер мали однакову товщину. Округлі знаки будувалися на основі прямої осі. Засічки, якими закінчуються основні штрихи літер (*штамби*), здебільшого були відсутні. Вид такого письма називається *лапідарним* (від лат. *lapidarius* — різьбяр по каменю).

У музеях нашої країни, зокрема в Одеському краєзнавчому музеї, зберігається чимало писемних пам'яток — кам'яних стел і мармурових плит, на яких висічені написи цим видом письма. Багато таких написів знайдено під час розкопок великого грецького торговельного міста Ольвія, побудованого греками-колоністами в VI ст. до н. е. у гирлі Бузько-Дніпровського лиману.

Більшість ольвійських кам'яних писемних пам'яток — це мармурові стели з переліком

Узагальнений вигляд західногрецького письма. V ст. до н. е.



юридичних прав, які місто надавало чужинцям. Це були своєрідні угоди-проксенії. Стели встановлювали на агорі — головній площі міста, де давні греки проводили народні збори.

Поки у Грецію з фінікійського міста Бібл завезли єгипетський папірус, для письма тут використовували різний матеріал: пальмові листки, липовий луб, тканину та дерев'яні дощечки, які, як і в Єгипті, покривали білою фарбою та полірували. Наприклад, на кипарисових білих дошках у VI ст. до н. е. були записані закони Солона (640–559 рр. до н. е.) — одного з дев'яти афінських вищих посадовців (архонтів). Іноді греки користувалися невеличкими сувоями, виготовленими з тонкого свинцю. Такий сувій, вирізьбивши на ньому тексти молитов і заклинань, клали в домовину поруч із покійником знатного походження. Свинцеві сувої знайдено на острові Родос.

В Афінах, Аргосі, Сіракузах та інших містах Стародавньої Греції в VI–V ст. до н. е. вільні громадяни, приходячи на народні збори, брали з собою уламки глиняного посуду — *остракони* (від грец. *ostrakon* — черепок). Під час таємного голосування громадяни вишкрябували на остраконах ім'я тієї людини, яка була небезпечною для держави, щоб засудити її до вигнання з міста. Вирок набував сили, коли налічувалося 6 тисяч остраконів.

До нашого часу, наприклад, дійшов остракон з іменем видатного афінського полководця і прихильника демократії Фемістокла (525–460 рр. до н. е.), який був підданий остракізмові й помер на вигнанні.

Поширеним писальним матеріалом у Греції були також дощечки-таблички з дерева, на яких робили заглиблення по всій площині та заливали воском темного відтінку. Тексти на воску писали *стилем* — металевою, дерев'яною або кістяною загостреною паличкою. Другий кінець палички мав форму лопатки і служив для затирання попереднього напису. Комплект табличок міг складатися з двох-трьох і більше дощечок, скріплених шнурком або ремінцем. Такими дерев'яно-восковими табличками (у Греції їх називали *керома*) користувалися, головним чином, у побуті й у школах.

Основним матеріалом для письма у Греції став папірус, поява якого в державі датується VII ст. до н. е., коли між Грецією й Єгиптом налагодилися тісні економічні стосунки, хоча греки, ймовірно, були знайомі з папірусом значно раніше завдяки фінікійським купцям.



Зразок мармурової угоди-проксенії. Ольвія. IV ст. до н. е.

Починаючи з III ст. до н. е. у Греції поступово поширюється інший писальний матеріал — *пергамент*, виготовлений з оброблених шкур овець, кіз, телят, інших свійських тварин. Цей матеріал купці привозили з невеличкої малоазійської еллінської держави — Пергамського царства, яке у III–II ст. до н. е. мало монополію на виготовлення та продаж пергаменту. Ймовірно, і назва цього матеріалу походить від назви столиці держави — Пергам (тепер Бергама).

На папірусних та пергаментних сувоях греки писали каламом, який відрізнявся від єгипетського: кінець калама не тільки загострювали, а й розщеплювали, щоб можна було провести більш пластичну лінію. Чорнило готували із сажі та клею, воно майже не вицвітало й легко змивалося.

Таким чином, греки писали на папірусі, а пізніше і на пергаменті каламом із розщепленим кінцем, що розширювало можливості техніки писання. Це зумовило розвиток декількох видів (начерків) грецького письма: *унціал*,



Остракон з іменем Фемістокла. V ст. до н. е.



Фрагмент зображення на червонофігурній вазі. Афіни. V ст. до н. е.

маюскульний курсив, півунціал і мінускул. У Греції було дуже поширене ораторське мистецтво, тому щоб зафіксувати виступи риторів, було розроблено швидкісну та спрощену систему записів. Так у Греції виникла своєрідна стенографія. Ці начерки з'явилися не одразу — для їх формування знадобилися століття. Можливо, літери грецького алфавіту набули завершеної геометричної форми завдяки високим мистецьким традиціям грецької архітектури й орнаментики.

У Стародавній Греції велике значення приділялось освіті, для всіх вільних громадян держави було обов'язковим навчання у школах, які діяли в усіх містах як самої країни, так і колоній. Кожен еллін умів писати і читати, а велика кількість із них були високоосвіченими людьми.

Доба найбільшого розквіту грецької культури припадає на V ст. до н. е., коли грецькі міста-держави були очолювані Афінами. В містах зростає освіта, переписується багато сувоїв, з'являються збирачі книжок. Переписування рукописів у Греції стало одним із провідних ремесел, а сувої продавали у книжкових крамницях, які називали бібліотеками. Багатими книгозбірнями володіли провідні грецькі діячі — драматург Евріпід (480–406 рр. до н. е.), філософи Платон (428–348 рр. до н. е.) і Арістотель (384–322 рр. до н. е.). Особисту бібліотеку останнього, до речі, в подальшому було перевезено як трофей до Риму.

Папірусні книги-сувої у Стародавній Греції, як встановлено, виготовлялися вже у V ст. до н. е., але до нашого часу дійшли тільки сувої IV ст. до н. е. Збереглися вони, однак, не в Греції — у вологому грецькому кліматі папірус швидко псувався, а в Єгипті, де досить сухо. Найдавнішою грецькою книжковою пам'яткою, написаною на папірусі, є фрагмент поеми Тимофія Мілетського «Перси» (середина IV ст. до н. е.), знайдений у 1902 р. на кладовищі єгипетського міста Абукір поряд із мумією грека. Окрім цього, як не дивно, грецькі книги-сувої уціліли під попелом італійських міст Помпеї і Геркуланум, що були зруйновані внаслідок виверження вулкану Везувій.

У Геркуланумі, наприклад, знайдено бібліотеку, власником якої був заможний городянин Каса ді Арістід. У римських бібліотеках того часу створювали, як правило, два фондових відділи: відділ грецької та відділ латинської літератури. У грецькому відділі знайденої бібліотеки збереглося 1800 грецьких папірусів, значна кількість яких не прочитана й досі.

У Стародавній Греції до книги ставилися з повагою — твори письменників і вчених багаторазово переписували і ретельно зберігали в бібліотеках, але, незважаючи на це, у минулі тисячоліття величезна кількість творів грецької літератури і наукових праць загинула: із трьох тисяч відомих по записах грецьких комедій і трагедій сучасні науковці зібрали повні тексти лише 44 пам'яток.

SENATVS
POPVLVSQVEROMANVS
DIVOTITODIVIVESPASIANIF
VESPASIANOAVGVSTO

Зразок римського капітального монументального письма. Напис зроблений на честь імператора Тита. Рим. 81 р.

ПИСЕМНІ ПАМ'ЯТКИ СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

Племена етрусків заселили значну частину Апеннінського півострова (область Етрурію, тепер Тоскана) ще у І тис. до н. е. Вони побудували міста, кожне з яких являло собою невелику самостійну державу на чолі з царем. Етруски перейняли від греків-колоністів систему письма в так званому західногрецькому варіанті, який у науці отримав назву *дорійського*.

До нашого часу дійшло чимало етруських писемних пам'яток — близько 8 тисяч окремих лаконічних написів, викарбуваних на кам'яних саркофагах, урнах, надмогильних плитах і колонах. Деякі з цих написів датуються VIII–VII ст. до н. е.

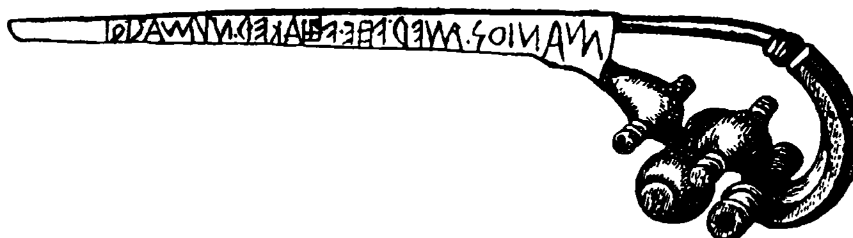
Етруски користувалися й іншими матеріалами для письма. Наприклад, знаменита «Книга Мумії», знайдена в Александрії (Єгипет), написана на лляному полотні, в яке була загорнута мумія невідомої жінки. На полотно нанесений текст релігійного змісту, який налічує півтори тисячі слів. У тексті використано певний структурний принцип: кожен розділ починається із зазначення календарної дати. Немає сумніву, що етруски виготовляли свої рукописи зі зручного для них писального матеріалу, але до нашого часу ці пам'ятки, на жаль, не дійшли, тому що були знищені вологим кліматом Етрурії.

Ключ до етруської мови не знайдено й досі, адже жива мова корінних мешканців зникла ще до початку нової ери. Історикам, однак, відомо, що етруський алфавіт був складений на основі дорійського десь на зламі VIII–VII ст. до н. е. Найстарішою пам'яткою писемності давніх етрусків є табличка зі слонової кістки, на якій вирізьблений етруський алфавіт — так званий алфавіт Марсиліани. Алфавіт складається з 26 літер: 21 позначає приголосні звуки і 5 — голосні. За своїм накресленням літери етруського алфавіту були ідентичні літерам грецького алфавіту.

У IV ст. до н. е. Рим, скинувши владу царів, стає республікою, а після підкорення Етрурії — наймогутнішою державою на Апеннінському півострові. Після об'єднання з римлянами етруски почали користуватися латинською мовою, якою ті розмовляли. Науковці вважають, що римляни, в свою чергу, перейняли не тільки етруську культуру, а, очевидно, й алфавіт, пристосувавши його до своєї мови.

Найдавнішою пам'яткою латинської писемності є напис на золотій застібці з VII ст. до н. е., знайденій у Пренесті («Пренестська фібула»), на якій справа наліво вигравірувано: «Маній мене зробив для Нумезія». До початку VI ст. до н. е. належить знайдений археологами у Римі кам'яний стовп із написом, виконаним бустрофедоном, а також напис на жертовній вазі, відомий як напис Дуеноса.

З давніх римських часів до нас дійшло досить багато писемних пам'яток, переважна більшість яких — написи на кам'яних поверхнях. Міста у Стародавньому Римі, зокрема міські форуми (площі), були пишно і багато прикрашені тріумфальними арками,

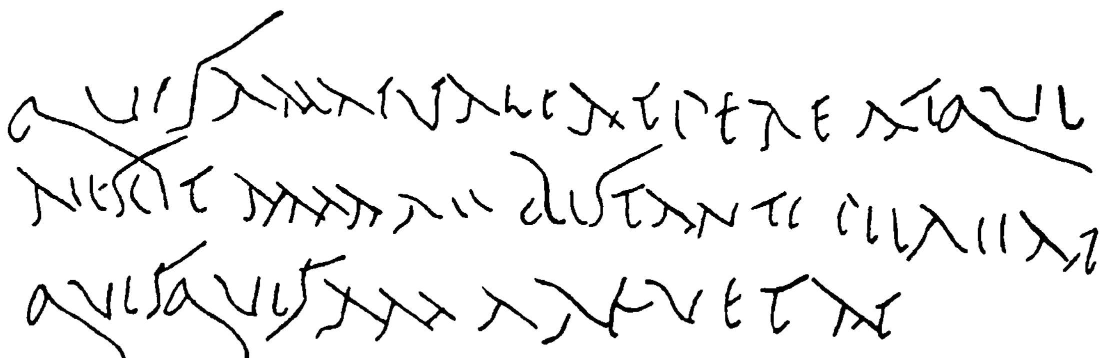


«Пренестська фібула» (застібка). Латинський напис. VII ст. до н. е.



Римський календар, викарбуваний на мармурі. Знайдений у м. Помпеї.

пам'ятниками богам, статуями героїв, стелами та різноманітними кам'яними спорудами, на постаментах яких красувалися монументальні написи. Вони були виконані урочистим письмом, яке складалося з маюскульних (великих) літер і отримало пізніше назву



Зразок римського маюскульного курсиву. I ст.

римське капітальне монументальне письмо. Писемні пам'ятки на камені, що прославляли непереможну силу Риму, знайдені як у столиці імперії, так і в інших містах.

З II ст. до н. е. й до V ст. н. е. римські писці переписували монументальним письмом папірусні та пергаментні гарно оздоблені рукописи і найважливіші державні документи.

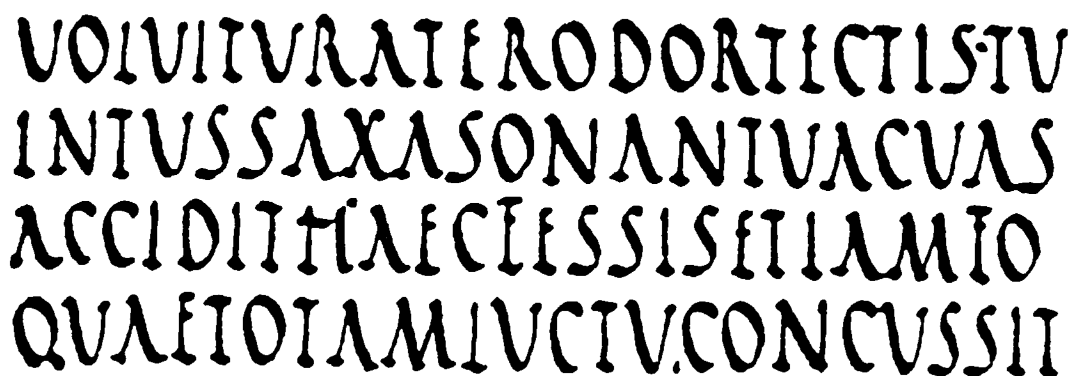
Поряд із монументальним римські писці з I ст. до н. е. й до VI ст. н. е. використовували інший вид письма — рустичний, літери якого теж мали маюскульне накреслення.

У побуті римлян був поширений також *маюскульний курсив.*

Із творів перших римських письменників-істориків (анналістів) сучасні книгодослідники довідалися, що у давнину римляни виготовляли книги з лляного полотна, а також використовували для документальних записів бронзові та мідні пластинки. Наприклад, перші юридичні закони римлян були викарбувані на 12 мідних пластинках (451 р. до н. е.).

У Римі для писання широко використовувалися дошки, покриті білою фарбою і ретельно відшліфовані. Латинською їх назва писалася «album». За необхідністю написи, зроблені на них, легко змивалися, і дошки використовували для писання нових текстів. Для зберігання різних письмових документів, судових вироків і угод було споруджено державний архів — Табулярій (від лат. *tabula* — дошка, таблиця).

Найбільш поширеним писальним матеріалом у побуті були *цери* — дерев'яні таблички, покриті воском. Форма цери стала відома історикам книги після розкопок м. Помпеї, коли на віллі власника пекарні Теренція Неона було знайдено фреску. На фресці зображено



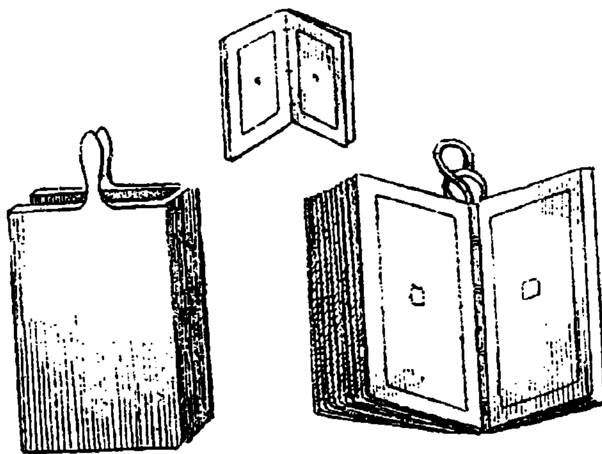
Зразок рустичного письма. Уривок із твору Вергілія. VI ст.

господаря пекарні та його дружину; Теренцій тримав сувій папірусу, а дружина — церу. На поверхні цер, як і на дерев'яних табличках у Греції, робили заглиблення, які покривали воском. Писали по воску стилем.

Римляни користувалися церами в побуті як своєрідними записниками для ведення різноманітних господарських розрахунків і листування. На церах вели свої записи й учні в школах. Коли однієї таблички було мало, то використовували дві, три або більше цер і зв'язували їх мотузкою. Відповідно до кількості табличок, комплект із двох цер називали *диптихом*, із трьох — *триптихом*, із декількох — *поліптихом*. Зв'язані по краю цери стали називатися *кодексом* (від лат. *codex*, первісно — *колода*, потім — *навоскована дощечка для письма, книга*). Зовні боки кодексу (перша та остання таблички) прикрашали орнаментом, іноді на них вказували прізвище власника. Особливо багато були прикрашені так звані консульські кодекси, складені з виготовлених зі слонової кістки двох табличок, які урочисто вручали римським консулам.

Основним матеріалом для письма у Римі майже до III ст., як і у всьому античному світі, був папірус, із якого виготовляли книги-сувої. Спочатку купці привозили з Єгипту готовий для письма папірус. Довгий час, починаючи з III–I ст. до н. е., з Малої Азії у Рим купці регулярно завозили цей цінний матеріал, який використовувався в основному для складання особливо важливих державних і юридичних документів. Пізніше папірус почали виготовляти безпосередньо у Римі, привозячи для цього з Єгипту лише сировину. Але після того як у I–II ст. в Єгипті почала занепадати економіка і в Римі ставало все менше привозної сировини для виготовлення папірусних аркушів, римські майстри досить швидко налагодили власне виробництво пергаменту, який і став домінуючим матеріалом для письма.

Слід нагадати, що використання для письма шкіри було відоме багатьом народам ще з глибокої давнини. В Єгипті й Ассирії, наприклад, зі шкіри виготовляли особливо розкішні сувої для найважливіших документів. Свої священні книги євреї також писали на обробленій шкірі. У 1947 р. пастух-бедуїн серед гір Палестини біля західного узбережжя Мертвого моря знайшов печеру, де у трьох глиняних глеках виявлено 7 шкіряних сувоїв. На них були записані давні біблійні тексти, які науковці відносять до II ст. до н. е. Можливо, ці шкіряні сувої були виготовлені значно раніше.

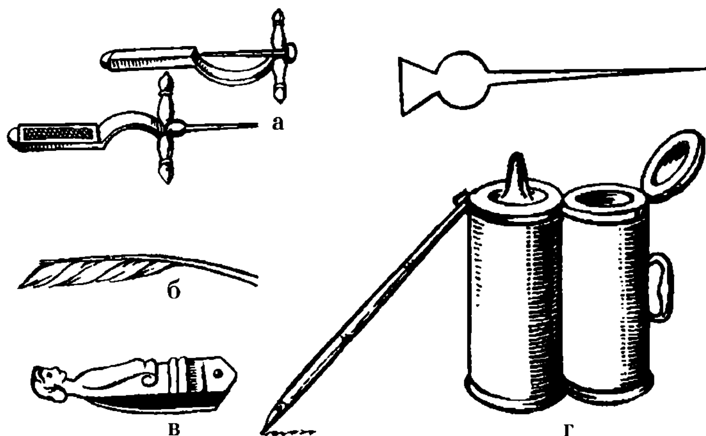


Закриті та відкриті цери. За живописом із м. Помпеї.

Технологія виготовлення пергаменту не була складною. Мокру шкіру натягали на раму і обробляли з обох боків спеціальними серпоподібними ножами, потім шкіру відбілювали вапном і, втираючи крейду, ретельно полірували її також з обох боків. Тонка еластична шкіра набувала жовто-білого відтінку.

Пергамент, на відміну від папірусу, мав ряд переваг, і серед них найголовнішою було те, що його можна було фальцювати, тобто згинати навпіл, — він не ламався на згині, як папірус. Окрім цього, писати можна було з обох боків аркуша, а при необхідності — легко зішкрябувати помилки. Протягом тривалого часу в країнах античного світу паралельно користувалися папірусом і пергаментом, і лише у III ст. н. е. пергамент посідав перше місце.

На пергаменті, як і на папірусі, тексти писали каламом. На відміну від Єгипту, і в Римі, і в Греції калами для писання не тільки загострювали, а й розщеплювали для досягнення більш плавного переходу від широкої лінії до тонкої при виведенні літер. З творів античних анналістів відомо, що писці пробували писати



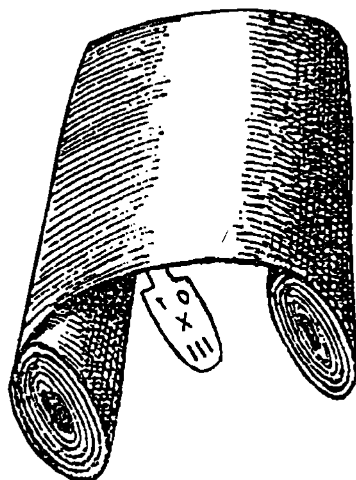
Знаряддя скрибів у Давньому Римі: а — стилі для письм б — пташине перо, в — складений ніж, г — калам і каламар. За живописом із м. Помпеї.



Процес виготовлення пергаменту. Ксилографія Йоста Аммана. 1578 р.

і металевими перами — бронзовими, срібними і навіть золотими, проте широкого застосування металеві пера не отримали, оскільки не мали відповідної еластичності та рвали писальний матеріал. З IV ст. н. е. *скриптори* (від лат. *skriptor* — переписувач) почали користуватися пташиними перами. Вони готували чорнило з сажі та клею, яке було досить тривким і водночас при потребі добре змивалося. Чорнило, виготовлене на основі залізних сполук, скрипторам стало відоме лише з IV ст. н. е.

У III ст. до н. е. в Греції та Римі були сформовані основні структурні й конструктивні елементи античної книги-сувою. Книгу-сувій склеювали здебільшого з 20 аркушів папірусу або пергаменту і називали в Греції «tomos», а в Римі «scapus». Як правило, довжина сувоїв дорівнювала 10 м, висота — 20–30 см, діаметр згорнутого сувою становив 5–6 см. Інколи виготовляли сувої висотою майже до 40 см, а інколи — мініатюрні сувої висотою лише 5 см (наприклад, збірка епіграм з II ст. до н. е.). У творах Марка Тулія Цицерона сучасні науковці натрапили на твердження, що автор бачив мініатюрний сувій, виготовлений із надзвичайно тонкого пергаменту, з повним текстом гомерівської «Іліади» (всього 24 пісні), який був розміщений в шкаралупі грецького горіха.



Пергаментний ярличок (титул рукопису), прикріплений до середини сувою. За живописом із м. Помпеї.

Текст на сувої писали прямокутними стовпчиками, ширина яких дорівнювала, як правило, двом третім висоти сувою. Сувій при читанні розкручувався зліва направо, і читач бачив відразу два або три стовпчики. Верхні та нижні поля в сувоях мали великі розміри. Слова в рядках ще не відокремлювали одне від одного проміжками, ще не використовували знаки пунктуації. Маюскульні літери були однакової висоти і не мали виносних елементів за межі рядків; у рядку поміщалося до 15 знаків. Абзацні відступи не робилися, але перші літери абзаців супроводжували червоною крапкою або рискою. У драматичних творах імена дійових осіб також позначали червоною крапкою. Червоними позначками відокремлювали й поетичний текст.

У великих бібліотеках (наприклад, у м. Александрія), над обробкою текстів працювали досвідчені фахівці та вчені. Вони почали вставляти в рукописах між стовпчиками основного тексту дрібним курсивом наукові коментарі — *схолії* (від. грец. *scholastikos* — вчений). Тексти великих літературних творів могли займати кілька сувоїв. Прізвище автора, назву твору, ім'я каліграфа, номер сувою та кількість рядків у ньому вказували наприкінці сувою — *есхатоколі* (від грец. *eschatos* — останній). Іноді скорочені дані про рукопис розташовували на початку сувою — *протоколі* (від грец. *protos* — перший).

Заголовки та виокремлення в тексті писали червоним чорнилом. Заголовки називали *рубриками* (від лат. *rubrika* — заголовок закону, написаний червоною фарбою). Знайдено античні сувої, весь текст яких написаний червоним чорнилом. Розкішні книги-сувої майстри прикрашали також чорнилом золотистого та сріблястого відтінків. Для імператорської родини поверхню писального матеріалу покривали пурпурним кольором. Ілюстрованих сувоїв виготовляли досить мало — ілюструвалися

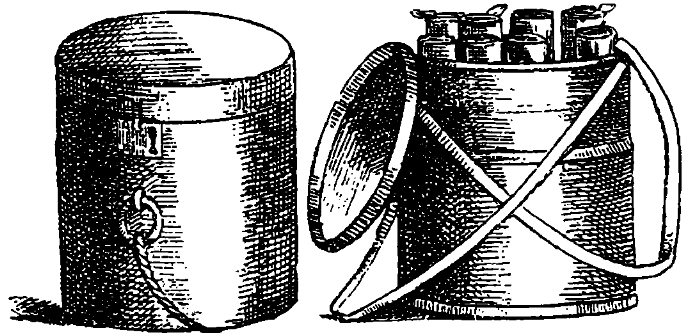
виключно праці наукового характеру. Найдавніший ілюстрований папірусний сувій, присвячений астрономічним питанням, датується II ст. до н.е. На ньому контурною лінією врозріз текстових стовпчиків намальовані знаки Зодіака та схеми сузір'їв. У такій самій манері виконували ілюстрації (іноді підфарбовані) до художньої літератури. Художники, зображаючи конкретних персонажів, ще не приділяли уваги портретній схожості та характерним рисам дійових осіб. Але згодом — у пізньоантичну добу — в папірусних та пергаментних сувоях почали з'являтися різнокольорові ілюстрації, які ритмічно розташовувалися на текстових стовпчиках. На початку рукописів стали зображати портрети авторів на повний зріст, у композицію яких вводили ще й алегоричні людські фігури.

До кожного сувою прикріплювали спеціальний пергаментний ярличок — *титул* (від лат. *titulus* — напис) з назвою твору та прізвищем автора. Іноді титульні дані дублювалися на звороті сувою. Заможний збирач книг міг замовити майстрові виготовлення сувою, до кінців якого були прикріплені спеціальні заокруглені палички з ручками-головками, оздобленими золотом або слоновою кісткою. У теплому й вологому кліматі Греції та Риму папірусні сувої не могли зберігатися більше двох-трьох століть — вони зітлівали. Щоби продовжити термін їх зберігання, зворотний бік сувоїв натирали кедровою олією і по 5—15 штук вкладали у шкіряні футляри, які іноді ззовні фарбували.

Пергаментні сувої були міцніші, витримували багаторазове користування і служили довше, ніж папірусні. Тому твори юридичного та літургійного характеру частіше переписували на пергаменті.

Розповсюдження пергаменту в країнах античного світу створило умови для переходу до конструктивно зручнішого типу книги — *кодексного*. Майстри згинали навпіл пергаментні аркуші й складали з них зошити, потім скріплювали ці зошити нитками в корінці та писали на обох боках аркушів. Спочатку пергаментні зошити мали назву шкіряні таблички (так їх називав у своїх творах поет Марк Валерій Марціал), бо слово «кодекс» у той час вживали на означення скріплених мотузкою дерев'яних табличок для письма.

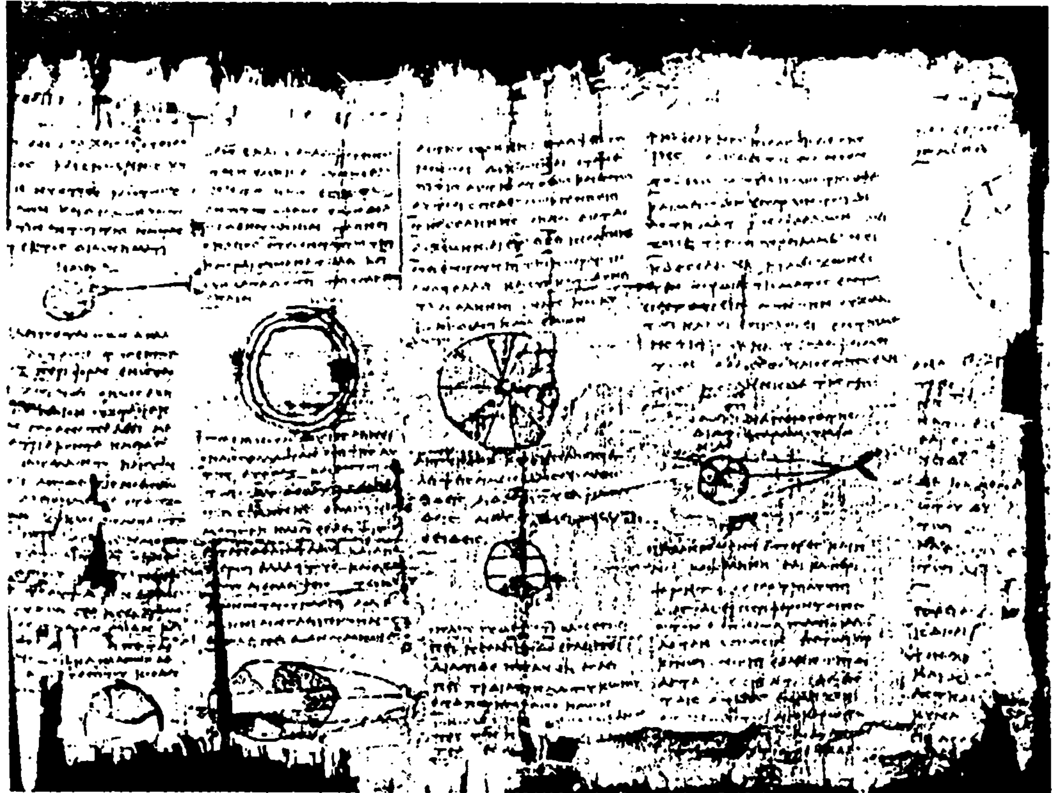
Зручність при користуванні пергаментними кодексами — виконання написів на обох боках аркушів, технічна можливість виправляти помилки та редагувати написаний текст за допомогою зішкрябування, можливість швидко знаходити потрібне місце у тексті завдяки гортанню аркушів — прискорила розвиток цього виду книги. Починаючи з III ст. папірусні сувої перестають поповнювати бібліотеки заможних збирачів книжок.



Шкіряний футляр, у якому зберігалися сувої. За живописом із м. Помпеї.

Пергаментні кодекси, як правило, складалися з чотирьох прямокутних аркушів однакового розміру, зігнутих навпіл, вкладених один в один і зшитих у зошити. Греки такі зошити називали «tetradion», що означало «чотири». Щоб захистити зошити від зовнішніх пошкоджень, з обох боків їх покривали дошками або аркушами із цупкої шкіри — своєрідними палітурками. Перші пергаментні кодекси ще не відрізнялися за структурою тексту від сувоїв — навіть назви творів і вихідні дані продовжували подавати в кінці книжок, як це робилося в сувоях. Поступово починає розвиватися мистецтво художнього оформлення й ілюстрування — для багатих шанувальників книги майстри переписували кодекси золотом і сріблом на аркушах, покритих пурпурним кольором. Спочатку пергаментні кодекси виготовляли невеликими форматами, які своїми розмірами наближалися до форматів сучасних книжок. Пізніше — у IV ст. — з'являються кодекси великих розмірів — ін-фоліо.

У «столиці світу» — Римі — книжкова справа досягає високого рівня, відкриваються книжкові крамниці та переписувальні майстерні. Одним із перших великих римських видавців книжок був заможний землевласник, друг Ціцерона (106—43 рр. до н. е.) Тіт Помпей Аттік (109—32 рр. до н. е.). За рекомендацією Ціцерона він запросив високоосвічених редакторів, коректорів і переписувачів у свою видавничу групу. Ця група підготувала і видала чудове зібрання творів Платона. Крім цього, Аттік видав першу добре ілюстровану книгу письменника Марка Теренція Варрона (116—27 рр. до н. е.)

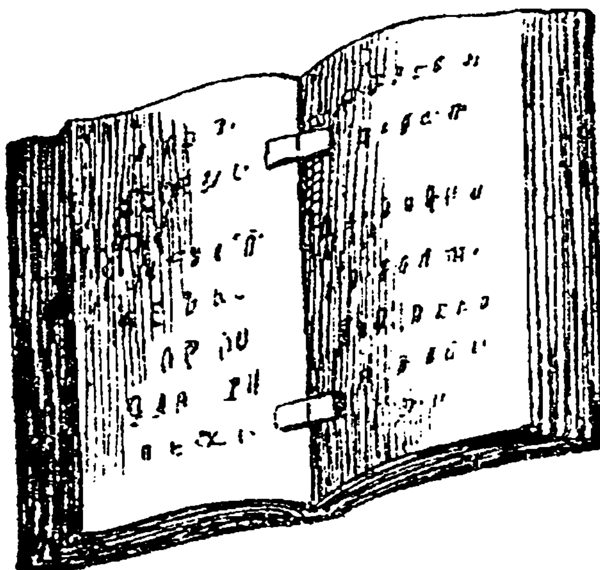


Фрагмент сувою. Летронський папірус із астрономічним текстом. II ст. до н. е.

«Портрети». Слід вказати на технологічну особливість виконання ілюстративного матеріалу до цієї книги. На дошках із дерева твердої породи вирізьблювали у дзеркальному відображенні портрети авторів та їх прізвища. Потім ці дерев'яні форми покривали чорною фарбою і тиснули (як зі штампів) зображення на папірусний сувій.

У добу Римської імперії видавнича діяльність набуває великого розквіту. За наказом Юлія Цезаря (102–44 рр. до н. е.) на головному форумі встановили у 59 р. до н. е. гіпсову дошку, на якій описували події, що відбулися в Римі та за його межами. Ця дошка з вістями — «Acta diurna publica populi Romani» («Щоденні Римські вісті») стала, ймовірно, першою у Європі газетою.

Пергаментний Кодекс. За живописом із м. Помпеї.



Щоб задовольнити масовий попит на книгу, почали засновуватися численні майстерні з виготовлення рукописів. Дослідники книги вважають, що в переписувальних майстернях велика кількість каліграфів (як правило, раби) писали тексти на слух, за диктуванням. Трапляються сувої або кодекси з різними почерками. Можливо, тексти писали кілька переписувачів на різних аркушах, а потім ці аркуші склеювали в один сувій або зшивали у зошити. Коректор, звіривши рукопис з оригіналом, ставив підпис «прочитав» («legi»). У великих книговидавничих майстернях працювало багато людей: редактори, переписувачі, коректори, ілюстратори, палітурники, склеювальники папірусних аркушів у сувій. Наприклад, у майстерні при бібліотеці м. Александрія в різні часи працювало від 100 до 150 спеціалістів.

У книжкових крамницях на форумі завжди було людно: читачі зустрічалися з письменниками, поетами та філософами, збирачі книг обмінювалися рукописами, читали й обговорювали літературні новини.

У добу еллінізму (323 р. до н. е. — 30-ті роки н. е.) в державах, що постали з руїн

великої імперії Александра Македонського, розвивається бібліотечна справа — створюються державні бібліотеки в Антіохії, Пергамі, Смірні, Александрії та інших великих містах. У цих бібліотеках протягом III—II ст. до н. е. була виконана величезна і копітка робота — збирання рукописів зі всього світу, і перш за все грецьких авторів. Бібліотечні працівники здійснили вивчення та систематизацію великих книжкових фондів, створили багато словників і бібліографічних довідників.

Найбільшою бібліотекою античного світу у II—I ст. до н. е. вважалася бібліотека міста Александрія. Цар із династії Птолемеїв збирав рукописи зі всіх країн світу: грецькі, ефіопські, перські, єврейські, навіть індійські. Над їх науковим виправленням працювали видатні грецькі науковці, для переписування запрошували чужоземних талановитих каліграфів.

В Александрійській бібліотеці була створена дуже чітка система класифікації. Художня література налічувала шість розділів: епоси, елегії, ямби, міміка, трагедії, комедії; наукова — п'ять: історія, риторика, філософія, медицина, законодавство; у розділі «різне» були підроз-діли: рибальство, кулінарія та ін. Книги на стелажах розміщувалися в алфавітному порядку згідно з прізвищами авторів. До праць кожного автора додавалися коротка біографія та перелік його творів. На табличках після назви твору зазначалося, зі скількох сувоїв складається «видання» та скільки рядків у кожному сувої.

Александрійська бібліотека володіла величезним книжковим фондом — близько 750 000 сувоїв. У 47 р. до н. е. велику кількість сувоїв знищила пожежа, яка перекинулась на бібліотеку з портових будівель, коли за наказом Юлія Цезаря в александрійському порту підпалили єгипетський флот.

З середини II ст. до н. е. після завоювання римськими легіонами еллінських держав у Рим разом із військовими трофеями почали звозити й бібліотечні фонди, які вимагали відповідних умов зберігання. Постала потреба в приміщеннях для бібліотек.

У 39 р. до н. е., використавши трофеї, оратор та історик Азіній Полліон у храмі Свободи відкрив першу публічну бібліотеку з двома відділами літератури — грецькою та латинською мовами. Бібліотечна справа у Римі настільки швидко розвинулася, що в I ст. за наказом імператора Клавдія (10 р. до н. е. — 54 р. н. е.) для нагляду за бібліотеками було створено спеціальну посаду бібліотечного прокуратора.

За прикладом Риму публічні бібліотеки почали створювати в римських провінціях Галлії, Іспанії, Африки. Найбільшою бібліотекою за межами Риму стала бібліотека у м. Константинополь. У V ст. в ній налічувалося близько 120 000 книжок.



Переписувач у монастирському скрипторії. Франція. З мініатюри XV ст.

Рукописна книга — манускрипт (від лат. manu — рука і scribo — пишу) — у перші століття нашої ери досягає значного розквіту в часи Римської імперії. Папірусні та пергаментні рукописи у вигляді сувою або кодексу переписували чіткими шрифтами скриптори й оздоблювали талановиті художники. Рукописи продавали в книгарнях, розташованих здебільшого на головних міських площах — форумах. При книгарнях існували майстерні з переписування сувоїв, де можна було замовити для себе потрібний рукопис.

У містах Римської імперії діяло багато публічних бібліотек. У самому Римі, наприклад, при імператорі Константині I (285–337) їх налічувалося 28. Глибока соціально-економічна криза, починаючи з III ст., поступово призвела до занепаду сільське господарство, ремісництво і торгівлю Римської імперії. Велика і могутня в минулому держава у 395 р. офіційно поділилася на Східну та Західну Римські імперії. А після вторгнення на Апеннінський півострів готів, франків, вандалів, інших варварських племен (друга половина V ст.) Західна Римська імперія майже зникла з політичної арени Західної Європи.

частина третя

РУКОПИСНА КНИГА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

МАНУСКРИПТИ ВІЗАНТІЇ

ЛАТИНСЬКІ МАНУСКРИПТИ

РУКОПИСИ КРАЇН АРАБСЬКОГО СХОДУ



Четвероєвангеліє. Аркуш, яким відкривається рукопис. Константинополь. Кінець XI ст.

МАНУСКРИПТИ ВІЗАНТІЇ

Східна Римська імперія охопила території Балканського півострова, Малої Азії, островів Егейського моря, Сирії, Палестини, Єгипту, островів Крит і Кіпр, частину земель Месопотамії та Вірменії, окремі регіони Аравії та Криму. Столиця імперії Константинополь була заснована у 330 р. на місці грецького м. Візантій, розташованого на кордоні Європи й Азії на березі затоки Мармурового моря — Золотий Ріг.

Східна Римська імперія була багатонаціональною державою, її населяли греки, сирійці, араби, копти (єгиптяни, що сповідували християнство), вірмени та багато інших народів.

Візантія (так згодом стали називати нову імперію) проіснувала більше тисячі років. Її життєздатність була зумовлена тим, що, на відміну від Заходу, в античну добу на території

країн, які увійшли до складу Візантії, рабовласництво не отримало значного поширення. В містах величезної імперії незалежні ремісники виробляли різноманітну продукцію, а в сільській місцевості важливу роль відігравало общинне землеробство.

Ще за часів імператора Константина I — з 313 р. — християнство стало офіційною релігією Римської імперії. Засновуючи у 330 р. нову столицю, Константин вважав, що вона стане й центром усього християнського світу, а християнські ієрархи будуть сприяти зміцненню імператорської влади.

Згодом Константинополь виявився найбільшим еллінським містом. У V ст. тут було засновано університет, де студенти вивчали сім античних вільних мистецтв: граматику, риторику, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію та музику. Незважаючи на певний контроль навчального процесу з боку християнських ієрархів, візантійська система освіти давала студентам змогу вивчати літературні та філософські твори античних класиків. Університетські викладачі складали численні наукові коментарі до творів Гомера, Гесіода, Есхіла, Евріпіда, Платона, Арістотеля, Геродота, Ксенофонта та багатьох інших.

За імператорським наказом патріарх Іоанн Грамматік, провівши з 814 р. пошуки у провінційних містах та віддалених монастирях, протягом декількох років зібрав до імператорських бібліотечних сховищ майже всі існуючі на той час античні рукописи. Вони були ретельно відреставровані й переписані з додатками у вигляді наукових коментарів.

Практика переписування та наукового тлумачення творів античної літератури тривала у Візантії до XV ст. — часу падіння Візантійської імперії.

Нагадаємо, що в самому Римі та його західноєвропейських провінціях, загарбаних варварськими племенами, розвиток античної культури був на довгий час припинений. Вандали жорстоко руйнували християнські храми, знищували незрозумілі для них твори античних скульпторів і художників. Переписувальні майстерні та книгарні майже припинили свою діяльність. Лише на території Візантії, куди орди завойовників не зуміли проникнути, зберігся доробок давньогрецької та римської філософії, літератури, мистецтва.

У розвитку візантійської культури перехідним періодом від античності до середньовіччя вважається IV–V ст. В цей час популярним стало не мистецтво скульптури, як було в античних містах, а монументальний живопис. Храми, палаци та вілли були прикрашені численними мозаїками і фресками. Одне з провідних місць належало й книжковій справі. Високого розвитку досягло мистецтво книжкової мініатюри. Книжкові крамниці з переписувальними майстернями відігравали роль своєрідних клубів, де бібліофіли зустрічалися з відомими авторами, обговорювали літературні новинки, замовляли рукописи для власних книгозбірень.

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ ВІЗАНТІЙСЬКИХ РУКОПИСІВ

Нові стилістичні принципи прийшли також у структурну побудову та художнє оздоблення рукописів. Візантійські скрипторії (монастирські та світські переписувальні майстерні) у перші століття існування Східної Римської імперії виготовляли рукописи здебільшого у вигляді папірусних сувоїв. Пергаментні сувої були ще рідкістю.

Папірусні рукописи оздоблювали досить скромно, використовуючи кольорові орнаментальні смужки, за допомогою яких основний текст поділявся на частини та глави. Іноді текст супроводжувався невеличкими контурними малюнками, виконаними червоним кольором; слова у рядках відокремлювалися крапками. З'явилася нумерація у поетичних творах. Між стовпчиками основного тексту курсивом почали давати наукові коментарі — схолії. Оскільки араби перестали вивозити за межі своєї держави папірус, візантійські майстри книги з IV ст. взялися освоювати новий матеріал — пергамент — і виготовляти з нього рукописи вже кодексного типу, добре відомого в античному світі з II ст.

Візантійцям була добре відома технологія виготовлення пергаментних аркушів. Адже вже у II ст. римські заможні бібліофіли замовляли пергаментні сувої для власних бібліотек. Спочатку пергамент привозили з міста Пергам, а пізніше його почали виготовляти у самому Римі.

Пергамент коштував дорого, його писцям постійно не вистачало для створення нових книг. Тому в монастирях, де було нагромаджено багато рукописів, зі сторінок стародавніх пергаментних сувоїв стали зішкрябувати або змивати попередні тексти, нарізати аркуші

потрібного формату і виготовляти з них кодекси релігійного змісту. Для нових рукописів використовували переважно пергаментні сувої світського характеру. Наприклад, текст кодексу з богословськими коментарями було написано на пергаментних аркушах, з яких змили текст трактату Ціцерона «Про державу».

Рукописи, тексти яких написані поверх стертих, називаються *палімпсестами* (від грец. *palim* — знов і *psao* — зішкрябую). Сучасні вчені винайшли спосіб для поновлення попередніх текстів на сторінках палімпсестів. Завдяки цьому повернуто до життя багато творів Ціцерона, Евкліда, Вергілія та інших видатних авторів античних часів.

Кодексна форма книги була зручною для виготовленя рукописів. Писці почали працювати з аркушами без помічників. Крім цього, на поверхню пергаменту, на відміну від папірусу, дуже добре лягали і прозорі, і щільні фарби, що відкривало багато можливостей в оздобленні пергаментних кодексів.

Книжкові мініатюри малювали художники монументального живопису або майстри іконопису. Композиції перших мініатюр являли собою копії з храмових мозаїк та фресок. Перші майстри-ілюстратори ще невміло компонували зображення на площині книжкових сторінок, оскільки художні принципи заповнення прямокутної форми аркуша не були розроблені. Копіюючи храмові настінні розписи з зображенням біблійних сюжетів, художники насичували книжкові мініатюри численними сценами, тому зміст мініатюр був надто ускладненим, а іноді й незрозумілим.

Практика виготовлення пергаментних кодексів тривала у Візантії до XIV ст. Починаючи з VIII–IX ст. у грецькій книжковій справі поступово почали використовувати значно дешевший матеріал для письма — папір. Минуло ще кілька століть, поки в XI–XII ст. папір впевнено почав витісняти пергамент, а з XIV ст. він став майже основним матеріалом для виготовлення манускриптів.

З VIII–IX й до XIII ст. візантійські майстри використовували папір східного виробництва, який мав брудноватий відтінок і був дуже нещільний. Більш цупкий та якісний папір почали завозити в XIII ст. з Європи.

Однією з найдавніших візантійських паперових пам'яток, що збереглася до нашого часу, є грамота у вигляді сувою (довжина 2,68 м), яку імператор Константин IX Мономах (1042–1055) подарував грецькій лаврі св. Афанасія, що на горі Афон.

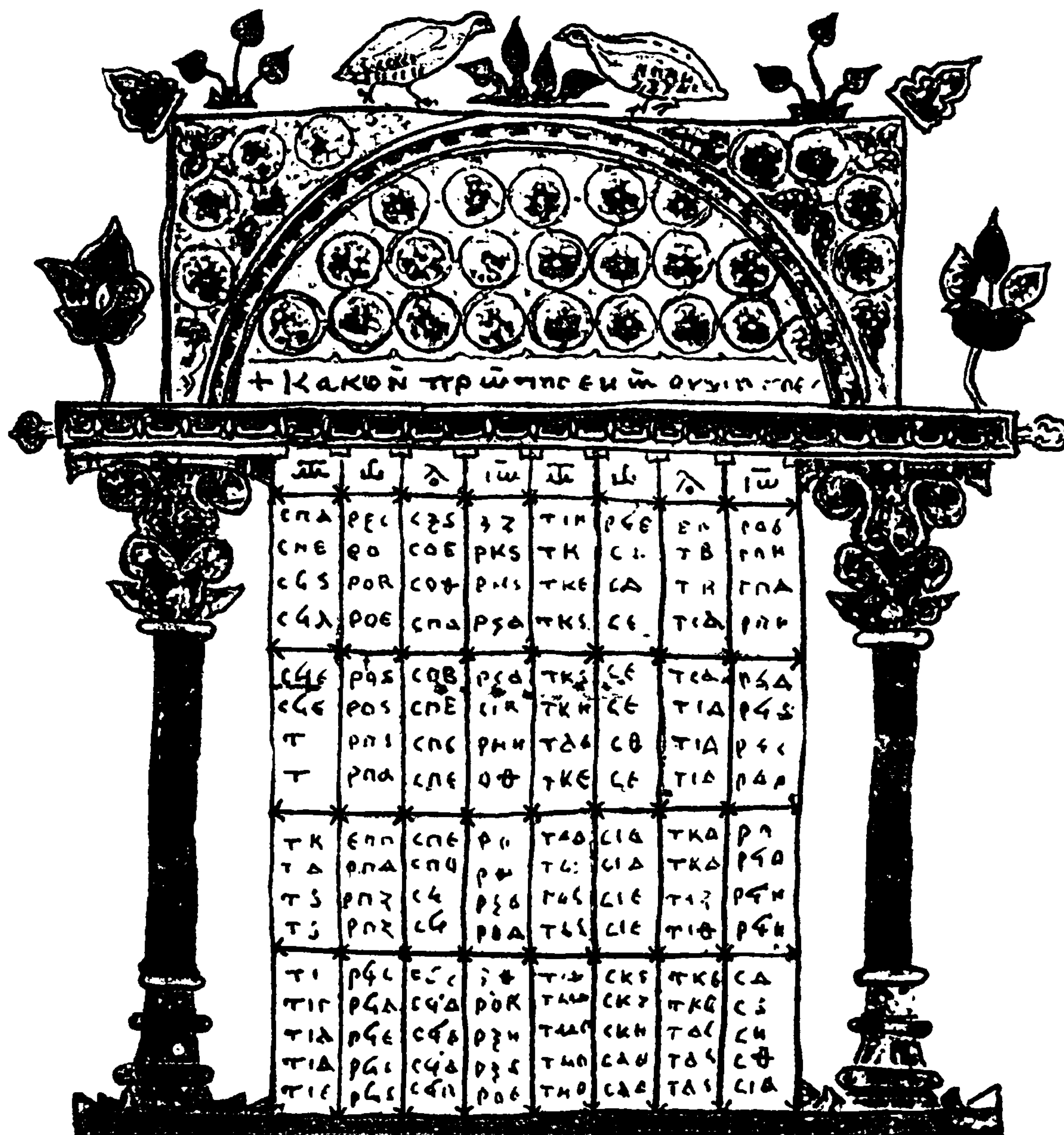
У Візантії паперові аркуші називалися *харта бомбікіно* (*charta bombycina*). Ця назва довгий час вживалася й у більшості європейських країн, але пізніше була замінена іншою — *харта папірі* (*charta papier*).

У V–VII ст. внутрішня побудова візантійської книги ще була на стадії становлення. Майстри книги навчилися чітко поділяти текст на розділи, частини та глави. З VII ст. писці почали відділяти проміжками слова, а між окремими фразами малювати кольорові крапки, декоративні знаки або червоні літери. Початок великого абзаца писали червоним чорнилом, а короткі останні рядки доповнювали червоними орнаментальними смужками. Художники ще дотримувалися традиції оздоблення античних сувоїв. Наприклад, на сторінках кодексу Битіє (VI ст.) ілюстрації були розташовані горизонтально вздовж рядків на розгортах і віддалено нагадували вузьку та довгу смугу сувою. У Четвероєвангелії (VI ст.) всі чотири мініатюри із зображенням євангелістів на початку кодексу були подані разом — одна за одною. Але в деяких кодексах почали використовувати сторінкові форматні мініатюри, які вже відігравали роль своєрідних фронтиспісів («Діоскорид», VI ст.). Виконання мініатюр за своєю стилістикою і технікою моделювання щільними (криючими) темперними фарбами ще було близьким до принципів античного живопису.

Згодом під безпосереднім впливом мистецьких взірців Сирії, Єгипту та Вірменії в оздобленні візантійської книги з'являються риси, які були притаманні східному мистецтву: парадність та зовнішня пишність.

У період іконоборства (726–843 рр.), коли велася боротьба не тільки з іконошануванням, але і взагалі з фігуративною книжковою мініатюрою в богослужбовій літературі, у візантійській книзі почався період розквіту мистецтва декору. З'явилися прикраси, виконані рослинним і геометричним орнаментом у вигляді заставок та ініціалів, які раніше у візантійських кодексах траплялися досить рідко. Ці структурні елементи виконували роль не тільки оздоблювальну, а й функціональну: вони поділяли основний текст на частини та глави, привертали увагу до важливих розділів.

Іконоборський рух у Візантії був офіційно припинений 843 р., після чого в імперії



Четвероевангеліє. Зразок декоративного обрамлення таблиць євангельських канонів. Константинополь. Кінець XI ст.

настали часи великого суспільного примирення. Новий розквіт візантійського мистецтва припадає на IX–X ст. — часи правління імператорів Македонської династії. Цей період увійшов в історію Візантії як доба Македонського відродження. Візантія отримує перемогу над арабами, її вплив на європейські країни знову посилюється: з середини IX ст., після охрещення сербів і болгар, на Балканах настають часи духовної злагоди. В 60-х роках IX ст. візантійські просвітителі Константин (після прийняття чернецтва — Кирило) і Мефодій склали слов'янську абетку та переклали з грецької мови на слов'янську найважливіші богослужбові книги. За сприяння Візантії у 988 р. Київська Русь офіційно приймає християнство.

У містах імперії знову починають будувати палаци та храми, які пишно оздоблюють творами монументального живопису, з'являються і нові скрипторії. Художники знову звертаються до вивчення та копіювання кращих взірців античного мистецтва.

Наприкінці IX — на початку X ст. внутрішня структура візантійської книги вже була в основному сформована. Заставки на перших сторінках великих розділів малювали у формі квадратів, прямокутників або у формі літери «П» (присадкуватого накреслення), які заповнювалися орнаментом геометричного або рослинного характеру: кольорові ініціали виносили на поля і теж прикрашали орнаментом. Невеличкі заставки, ініціальні літери та різноманітні виокремлення у текстах виконували червоним кольором.

У богослужбових манускриптах великі ілюстрації малювали на окремих сторінках, а менші — на книжкових полях поряд із



Четвероєвангеліє. Початковий розгорт Євангелія від Марка. Константинополь. Кінець XI ст.

текстом і в самому тексті. На початку рукопису подавалась велика мініатюра, яка стосувалася змісту всієї книги. Сторінкові мініатюри, які передували великим розділам, теж розкривали зміст частини рукопису, а невеличкі *маргінальні* (від лат. *margo* — край, межа) ілюстрації, а також внутрішньотекстові малюнки — зміст окремих рядків тексту. Титульного аркуша як окремого структурного елемента у візантійській книзі ще не було. Назва книги, ім'я її автора, місце і час виготовлення рукопису та ім'я писця — все це подавалося в кінці рукопису — в *колофоні* (від грец. *kolophon* — завершення).

Кодекси виготовляли з пергаментних зошитів. Кожен зошит складався, як правило, з чотирьох зігнутих навпіл аркушів і називався *кватерніоном* (від лат. *quaterni* — по чотири). Цей тип зошита характерний як для візантійських середньовічних кодексів, так і для латинської та слов'янської рукописної книги. Зошити, які складалися з іншої кількості зігнутих навпіл аркушів, називалися *бініон* (два аркуші), *терніон* (три аркуші), *квініон* (п'ять аркушів), *сеніон* (шість аркушів) і т. д.

Перед початком переписування на пергаментних аркушах блідим чорнилом окреслювали загальні розміри одного або двох текстових стовпців. Після цього спеціальним металевим інструментом із тупим кінцем (щоби не



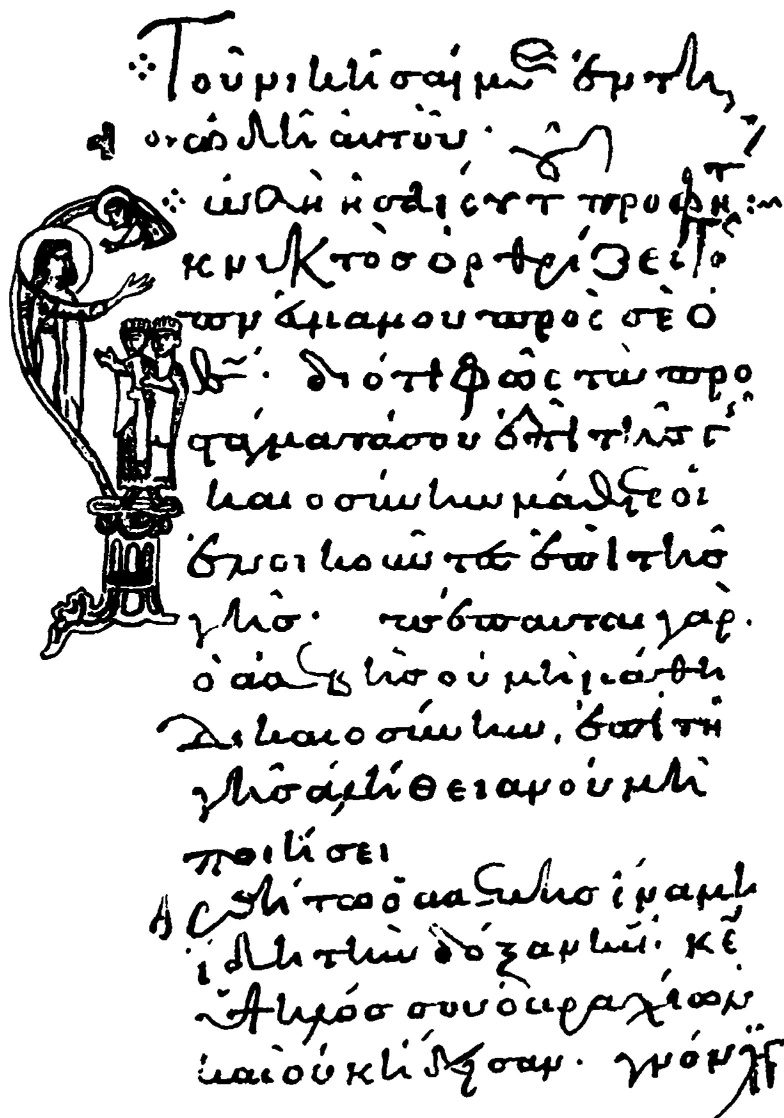
шкрябати пергамент), злегка притискаючи його, проводили паралельні лінії для майбутніх рядків: на лицьовому боці аркуша вони були трохи заглиблені, а на зворотному — випуклі. По цих лініях і писали рядки тексту. Розлінювали аркуші повністю, незважаючи на те, що в подальшому на них поряд з основним текстом малювали ініціали, заставки і навіть великі мініатюри, писали заголовки, а також дрібними рядками — схолії (тлумачення).

Тексти писали очеретяними каламами, загостреними (іноді з обох боків) у вигляді ширококонечного плаского пера з розщепленим кінцем, а з IV ст. почали писати пташиними перами.

Технічні можливості пташиного пера були здавна відомі античним скрипторам. На Траяновій колоні в Римі, спорудження якої закінчене у 114 р., серед численних зображень є і пташине перо.

Чорнило скриптори готували з сажі та фарби. Для багато оздоблених манускриптів пергаментні аркуші іноді розфарбовували пурпурним, блакитним або чорним кольорами, а текст писали чорнилом із золотистим або сріблястим відтінками.

На перших сторінках зошитів (іноді й на останніх) ставили *сигнатуру* (від лат. *signo* — визначаю, позначаю) — порядковий номер зошита, потрібний для комплектування зошитів



Псалтир. Фрагмент сторінки. Ініціал «Е» із зображенням царя та цариці. Константинополь. Близько 1080 р.

у книжкові блоки. В сигнатурних позначках, окрім порядкового номера зошита, вказувалася кількість у зошиті зігнутих навпіл аркушів. Кожен монастир, де існував скрипторій, мав свої правила розміщення сигнатури: на верхньому або нижньому полі сторінки, посередині поля, у правому або лівому кутку. Після комплектування блоку сигнатурні позначки, як правило, відрізали.

До середини XI ст. були остаточно сформовані всі конструктивні особливості посторінково-просторової та структурної побудови візантійських манускриптів, а також художні принципи їх внутрішнього та зовнішнього оздоблення. У скрипторіях писці-каліграфи співпрацювали з художниками й ілюмінаторами, для яких вони на основі, ймовірно, попередньо розробленого проекту-макету (як це робиться і в наш час) залишали чисті місця на сторінках для виконання мініатюр і декоративних прикрас. Розробка формату рукопису, розміру текстових стовпців, вибір принципу шрифтової графіки та системи розташування ілюстрацій на сторінках (великі сторінкові мініатюри, ілюстрації на книжкових полях або у тексті) — все це визначалося у процесі роботи не випадково, а на основі існуючих художніх принципів оздоблення рукописів, якими традиційно користувалися в тому чи іншому монастирському скрипторії. Той, хто відповідав за створення цілісного художнього книжкового ансамблю, стежив, щоб ілюстрації та прикраси були розташовані в книзі з певною ритмічністю і давали можливість читачеві відпочивати від тексту. Наголосимо, що художнє оформлення завжди підпорядковувалося текстові книги, зміст якого впливав не тільки на вибір формату манускрипту й іконографічної системи ілюстративного циклу, а й на виразність шрифтової графіки та декору.

Наприклад, тексти для літургійних пергаментних сувоїв XI ст., які читали у період покаяння і посту, не оздоблювали кольоровими заставками та ініціалами, а рукописи, якими користувалися у свято Пасхи, навпаки — пишно декорували кольоровими прикрасами. Навіть численні тлумачення та коментарі, розміщені поряд із основним текстом, писали іншим почерком і чорнилом, щоби підкреслити особливу значущість канонічного тексту.

Як правило, візантійська книга XI ст. починалася з вихідної сторінкової мініатюри — *фронтиспіса* (від лат. *frontis* — чоло і *spicio* — дивлюсь), на якому була зображена сцена храмового свята або патрон монастиря чи персонаж, про якого йшлося в рукописі. В Менологіях на фронтиспісі зображали всіх святих того місяця, якому присвячувався рукопис.

У Євангелії основному текстові передували 7–10 аркушів тексту *канонів* Євангелія. Написані канони мали вигляд кількох вузьких стовпчиків, оздоблених з боків малюнками тонких колон, на яких зверху розміщено архітектурний елемент — антаблементи.

На першій сторінці основного тексту вгорі малювали заставку, яка з XI ст. стала найпопулярнішим структурним елементом у рукописах. У тих кодексах, де були відсутні мініатюри, прості заставки виконували безпосередньо писці у вигляді хвилястої лінії, по краях якої вони малювали листки і квітки трилисника. В багато оздоблених манускриптах великі заставки чітко поділяли текст на глави і в жодній книзі не повторювалися ні за формою, ні за елементами прикрас. Вгорі в кутах заставок

зображали стилізовані дерева або квіти, а під заставками з обох боків — *пальмети* — орнамент у вигляді стилізованої пальмової гілки. Над заставками малювали заквітчаний хрест або фонтан, який символізував джерело християнства. Іноді середина заставки лишалася незаповненою орнаментом: тут рубрикатори потім вписували заголовок частини тексту або художники малювали невеликі мініатюри.

Заставки, заповнені орнаментальними прикрасами, нагадували візерунок східних килимів. Орнаментальні мотиви складалися з кіл, всередині яких малювали пальмети чи квіти, а також із форм, що нагадували малюнок серця, розташованих горизонтально або вертикально. Часто використовувався й орнамент геометричного типу: декор, складений із хрестів або коротких рисок, розфарбованих у кольори спектру — так звана *декоративна райдуга*.

Одним із найпопулярніших структурно-декоративних елементів у візантійських кодексах були *ініціали* (від лат. *initialis* — початковий). Це і численні невеликі букви, які писці виконували золотом або кіновар'ю, і дещо збільшені кольорові літери, декоровані елементами рослинного та геометричного орнаменту, і великі фігуративні, для яких при написанні текстів залишалося чисте місце з *репрезентантами* (від лат. *representatio* — наочне зображення) невеликими літерами, що нагадували художникам, який ініціал треба малювати.

Великі ініціали, оздоблені орнаментом, як правило, малювали поруч із заставками. Тому вони завжди узгоджувались із загальною композицією манускрипту та кольоровою системою заставок. Орнаментальні ініціали формували з окремих тонких і потовщених стебел; контури таких ініціалів окреслювали золотом, а середину буквених штамбів розмальовували яскравими фарбами — здебільшого кобальтом і карміном, а потім домальовували білильними штрихами.

У другій половині XI ст. поширення набувають так звані історизовані ініціали, в композицію яких почали вводити фігури святих, імператорів і членів їх родин, зображених у певних застиглих функціональних позах, що наближалися до конфігурації тих чи інших ініціальних літер. Наприклад, форму літери «К» створювали зображенням фігури святого, що тримав у руках розгорнутий (згори вниз) сувій; літеру «М» будували із зображених поруч фігур імператорського подружжя, поміж яких був намальований хрест; в середину літери «О», як правило, вміщували портрети святих або образ благословляючого Ісуса Христа. Згодом композиції історизованих ініціалів почали ускладнювати до декількох і навіть багатьох фігур, але візантійські художники, на відміну від своїх західних колег, завжди зберігали чіткість і читабельність ініціалів.

В XI ст. почали виконувати й ініціали зооморфічного характеру. Наприклад, літеру «О» будували так: із дзьоба фантастичного птаха виповзає ящірка, яка, вигнувшись, хапає цього птаха за хвіст; літеру «А» складали з палиці та зображення папуги; гілка в дзьобі птаха створювала горизонтальну лінію в ініціалі «Т».

Пізніше практика оздоблення візантійських рукописів зооморфічними ініціалами буде блискуче розвинена східнослов'янськими майстрами книги.

РОЗВИТОК ГРАФІКИ ГРЕЦЬКИХ РУКОПИСНИХ ШРИФТІВ

Після утворення Східної Римської імперії в грецькому книгописанні, замість лапідарного і рустичного, почали використовувати чотири види нового письма: унціал, маюскульний курсив, півунціал і пізніше — мінускул.

Грецький унціал. *Унціал* — це маюскульне письмо, яке складалося лише з великих літер. Термін «унціал» (*Uncialis*) деякі вчені, наприклад, німець А. Капр, виводять від слова «унція» — міра довжини, що дорівнює приблизно 1 дюймові (2 см). Цей вид письма характерний і для грецької, і для латинської писемності.

Грецьке маюскульне письмо бере свій початок від класичного *лапідарного* письма. Загальна графіка літер була дещо спрощена, що надавало лапідарному шрифтові певної жорсткості та кутастості.

Згодом грецькі писці, користуючись при переписуванні папірусних і пергаментних рукописів очеретяними каламами, а пізніше пташиними перами, почали надавати літерам жвавості та графічної виразності. Поступово зусиллями талановитих каліграфів сформувалося унціальне письмо.

У розвитку грецького унціалу розглядають три періоди: старший унціал, молодший, або

Α Β Γ Δ Ε Ζ
Η Θ Ι Κ Λ Μ
Ν Ξ Ο Π Ρ Σ
Τ Υ Φ Χ Ψ
Ω

Грецька класична абетка. 403 р. до н. е.

новий унціал та літургійний маюскульний унціал.

Для *старшого унціалу* є характерним вертикальне написання у рядках літер, пропорції яких наближені до квадрата. Ширина деяких літер була більшою від їхньої висоти. У графіці літер старшого унціалу, залежно від структури писального матеріалу (папірус чи пергамент), були деякі особливості. На папірусних сувоях, наприклад, літери писали більш кутастими, наближеними своїм малюнком до знаків лапідарного письма, а в побудові літер, написаних на пергаментних аркушах, почали з'являтися елементи заокруглення.

Найдавнішою пам'яткою грецького старшого унціального письма, літери якого за графікою ще наближені до лапідарного, є знайдений у Єгипті біля селища Абукір фрагмент папірусного сувою. Сувій, датований IV ст. до н. е., увійшов у книгознавчу літературу під назвою «Папірус Тімотея» (Timotheos papyrus). У ньому поетично описується морська баталія 480 р. до н. е. біля о. Саламін (Егейське море), коли греки отримали перемогу над перським флотом.

Однією з найцінніших візантійських книжкових пам'яток, написаних грецьким старшим унціальним письмом, можна вважати фрагменти пергаментного Сінайського кодексу (Codex Sinaiticus) з текстами до Старого Завіту, які дійшли до нас з IV ст. Текст на кожній сторінці рукопису закомпонований у чотири стовпці. В побудові літер переписувач використав контрастні співвідношення між основними та допоміжними штрихами; малюнки деяких літер — «М», «П», «N», «Т» — були досить широкі; вісь літери «О» та інших овальних знаків відзначалася нахилом уліво.

Старшим унціалом був переписаний також медичний трактат давньогрецького лікаря Діоскорида (VI ст.), виготовлений на замовлення візантійської принцеси Юліани Анікії. На всі 500 сторінок великоформатного майже квадратного пергаментного кодексу (після обрізу блока — 38 на 33 см) була нанесена фарба пурпурного кольору, який вважався символом імператорської приналежності.

У VII–IX ст. унціальне письмо зазнає деяких змін. Процес розвитку *молодшого*, або *нового унціалу* відбувався у двох напрямках.

При формуванні першого типу молодшого унціалу досить широкі за малюнком літери з

Фрагмент Сінайського пергаментного кодексу. Зразок грецького старшого унціалу. IV ст.

ΙΑΝΘΡωΠΟϹ
ΥΔΑΙΟϹΕΝϹΟ
ΟΙϹΤΗΠΟΛΕΙ
ΝΟΜΑΑΥΤωΜ
ΟΧΛΙΟϹΟΤΟΥΙ

контрастним відношенням основних і допоміжних елементів почали писати в рядках з нахилом вправо; графіка літер дещо спрощується; *штамби* (основні штрихи літер) починають завершуватися невеликими зарубками — *серифами* (від англ. *serif* — зарубка); з'являються виносні елементи та надрядкові знаки. Це письмо використовували при виготовленні пергаментних рукописів. Дещо вільний малюнок літер давав писцям можливість переписувати книги значно швидше.

При формуванні другого типу молодшого унціалу прямі літери повністю втрачають принцип побудови за розміром квадрата: починають писатися витягнутими і вузькими за своїм малюнком; у знаках знову з'являється деяка кутастість; рядки набувають щільності. Другий тип письма здебільшого характерний для монументального мистецтва: ним виконували написи на великих фресках або мозаїчних панно, які виготовляли для прикрашання християнських соборів, імператорських палаців та численних вілл заможних візантійців.

Так званий *літургійний маюскульний унціал* є типовим для грецької книги кінця IX — початку X ст. Літери цього накреслення не писали, а радше малювали в рядках строго вертикально. Вони були великих розмірів і вирізнялися геометричністю. Тексти, написані цим шрифтом, виглядали святково, урочисто. Ним переписували здебільшого богослужбові манускрипти великого формату, тексти яких розміщували у два стовпці. Під впливом грецького літургійного маюскульного унціалу, наприклад, були створені малюнки літер кириличного уставного письма, яким переписано в Києві Остромирове Євангеліє.

На основі грецького маюскульного письма приблизно у 370 р. візантієць Вулфіл із Каппадокії (311–389) створив вестготську абетку для вестготських племен, які, очолені вождем Атанаріхом, оселилися на той час на території Східної Римської імперії біля міста Нікополь на Дунаї (тепер територія Болгарії) і прийняли християнство. Абетка складалася з 27 літер: 19 грецьких, 6 латинських і 2 рунічних. Вулфіл також переклав готською мовою Срібне Євангеліє (Codex argenteus), яке сьогодні зберігається в бібліотеці міста Упсала (Швеція). Євангеліє написано старшим унціалом на пурпурному пергаменті чорнилом із золотистим та сріблястим відтінками.

Грецький маюскульний курсив. III ст.

Грецький півунціал. VI ст.

Грецький мінускульний курсив. VI ст.

Грецький молодший унціал. VIII ст.

Грецький літургійний маюскульний унціал. X ст.

Мінускул Ніколаса Ісповідника. Константинополь. 835 р.

Грецький маюскульний курсив. Грецьке курсивне письмо було сформоване на основі графіки літер старшого унціалу. В побуті греки, як і римляни, писали маюскульним курсивним письмом здавна, використовуючи для цього навосковані дерев'яні таблички. На них господарі робили побутові нотатки, школярі виконували практичні завдання, купці вели торговельні розрахунки та ін.

При письмі стилем на покритих воском дощечках літери — прямі або з нахилом — писали в рядку швидко, іноді з'єднуючи одну з одною. У малюнку деяких літер почали з'являтися виносні верхні й нижні елементи. Згодом на папірусі або пергаменті маюскульним курсивом стали писати і юридичні документи побутового характеру, а з IV–V ст. — богослужбові рукописи невеликого розміру для користування ними у домашніх умовах.

Псалтир. Літургійний мінускул. Константинополь. XI ст.

Грецький півунціал. Наприкінці VI — на початку VII ст. був сформований скорописний варіант маюскульного унціалу — *півунціал*, який є перехідною формою від маюскульного унціального письма до мінускульного. Півунціал використовувався насамперед для написання різноманітних *схолій* — тлумачень і пояснень змісту основного тексту в рукописах. Схолії писали меншими від основного тексту літерами.

Шрифт півунціального письма був заснований на поєднанні форми унціальних літер з малюнком літер грецького курсиву; для нього характерне видовжування верхніх і нижніх елементів. Літери цього письма досить швидко і зручно писалися широкоfőконечним очеретяним каламом або пташиним пером.

Згодом півунціальний шрифт утратив свій монументальний святковий характер, але принцип написання округлих унціальних літер зберігся. Внаслідок використання у малюнку літер виносних елементів міжрядкові відстані в тексті значно збільшилися. Загалом півунціальне письмо вирізнялося певною декоративністю, що не завжди сприяло зручному читанню текстів.

Найбільш повно і виразно, наприклад, півунціальне письмо використано при написанні численних схолій у рукописах, які переписував безпосередньо для власного користування Арефа Кесарійський (кінець IX — початок X ст.).

Грецький мінускул. Наприкінці VIII ст. виникає новий тип книжкового письма — *мінускул* (від лат. *minusculus* — маленький). Це швидке письмо, в якому писці користувалися лише малими літерами (мінускулами). Мінускульне письмо склалося під впливом графіки давнього грецького курсиву, яким послуговувалися в канцелярському, дипломатичному і торговельному листуванні, при веденні різноманітних записів некнижкового характеру та в побуті ще у I–II ст. Канцелярські писці розробили ряд чудових накреслень, які й стали в подальшому основою для розвитку візантійського книжкового мінускульного письма. Особливо популярним цей тип письма став у добу іконоборського руху, коли з'явився значний попит на рукописи, що стосувалися держави і церкви.



Псалтир. Сторінка з мініатюрами на полях. Мінускул (перлинне письмо). Писець чернець Федір. Константинопо. 1066 р.

Боротьбу за встановлення культу іконошанування очолював Студитський монастир у Константинополі. В його скрипторії виготовленням рукописів займалося багато обдарованих професійних писців-ченців, серед них і видатний каліграф Ніколас Ісповідник, який переписав у 835 р. мінускульним письмом знамените Четвероєвангеліє — найстаріший мінускульний візантійський кодекс (зберігається в Державній публічній бібліотеці Санкт-Петербурга).

Письмо у цьому рукописі відзначається чудовою каліграфією: літери в словах майстерно з'єднані одна з одною, а не написані окремо, як це характерно для попередньої переписувальної практики унціалом.

Переписування рукописів мінускулом дозволило не тільки працювати значно швидше, а й робити рядки у стовпцях щільнішими, що давало значну економію цінного пергаменту.

З появою мінускульного письма в монастирях величезної імперії почали виникати його регіональні накреслення. Але деякі з них, не виправдавши себе з тих чи інших причин, зникли з переписувальної практики.

Протягом багатьох століть у писців найбільшою популярністю користувалися такі накрес-

лення мінускулу, як *мінускул Ніколаса Ісповідника, літургійний мінускул* та мінускул константинопольських каліграфів XI ст., що отримав назву *перлинне письмо* (*perlstil*). Перлинним письмом написаний Псалтир XI ст., що зберігається в Санкт-Петербурзі у Державній публічній бібліотеці. Кожна літера в рядку рукопису ретельно виведена, написана вертикально і має чітку та виразну форму. Проміжки між літерами великі, міжрядкові відстані внаслідок виносних декоративних розчерків збільшені. Константинопольські писці, що користувалися графічною системою цього різновиду мінускулу, створювали буквосполучення, складені з малих літер, лігатур (з'єднаних у написанні двох і більше літер) та надрядкових знаків, виносили за межі верхніх і нижніх ліній рядків елементи окремих літер у вигляді вибагливих розчерків, укомпоновували одну літеру в малюнок іншої. І щоразу, щоб не повторювати малюнок, майстри шукали нові й нові графічні варіанти.

ОСНОВНІ КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКІ ОСЕРЕДКИ КНИГОПЕРЕПИСУВАННЯ

Одним з видатних константинопольських майстрів книги в XI ст. був чернець Феофіл, який одночасно переписував і прикрашав рукописи, наприклад, Євангеліє XI ст. (зберігається в Національній галереї Мельбурна). Феофіл власноруч готував чорнило, яке мало золотистий відтінок. Не менш відомим у Константинополі на той час був каліграф Петро Грамматік, який у 1070 р. чудовим мінускулом переписав Паризьке Євангеліє.

Виготовлення середньовічних пергаментних кодексів вимагало ретельної праці, а це сприяло ранньому поділу роботи на окремі професії. Над книгою почали працювати цілі колективи: майстри з виготовлення пергаментних аркушів і їх попереднього розлініювання, писці-каліграфи, рубрикатори, ілюмінатори (художники, що малювали ініціали та заставки), мініатюристи, майстри зі зшивання книжкових блоків, оздоблення книжкових оправ і виготовлення окладів для оправ коштовних манускриптів.

У Константинополі діяло декілька переписувальних майстерень, але провідними серед них були імператорський скрипторій, заснований ще у IV ст., та переписувальна майстерня при Студитському монастирі.

Кодекси в імператорському скрипторії виготовляли, як правило, зі світлого добре оброблeного пергаменту, вони відзначалися чудовою каліграфією та пишним оздобленням. Сторінки манускриптів здебільшого покривали пурпурною фарбою, яку добували із морських молюсків. Пурпурний колір вважався символом імператорської влади — крім сторінок кодексів, ним оздоблювали стіни палаців та одяг членів імператорської родини. Тексти в рукописах писали чорнилом із золотистим або сріблястим відтінками, навколо текстових стовпців залишали великі поля. Декор килимових заставок компонували зі щільного рослинно-геометричного орнаменту. При оздобленні ініціалів, заставок і широких рамок, які облямовували великі сторінкові мініатюри, використовувалося багато золота, пурпуру та кобальту.

Цикли мініатюр у манускриптах починалися з фронтиспісів, на яких зображали імператорів і членів їх родини. Так, ще у VI ст., в рукописі медичного трактату Діоскорида на фронтиспісній мініатюрі зображено принцесу Юліану Анікію, на замовлення якої й був виготовлений манускрипт.

В імператорському скрипторії виготовляли рукописи як великого формату («Слова Іоанна Златоустого», розмір сторінки 425 × 310 мм), так і малого («Послання і діяння апостолів з апокаліпсисом», розмір сторінки 112 × 75 мм). Всі рукописи відзначалися графічно виразною каліграфією, чудовими сторінковими мініатюрами та багатим зовнішнім оздобленням.

Манускрипти, виготовлені в цьому скрипторії, зберігалися в імператорській бібліотеці, і ними користувалося дуже вузьке коло придворних читачів. Кодекси переходили від однієї імператорської родини до іншої, і з їх чудовим оздобленням мала можливість ознайомитися лише обмежена кількість майстрів книги — ті, які працювали в імператорській майстерні. Тому мистецькі досягнення художників імператорського скрипторію не отримали свого часу популяризації, як це сталося з творчим доробком художників переписувальної майстерні при Студитському монастирі в Константинополі.

Студитський монастир Іоанна Предтечі, заснований у Константинополі ще у 462 р., стояв поблизу імператорського палацу. Покровителем монастиря був сам імператор,

а членів його родини чоловічої статі за традицією виховували талановиті ченці. Розквіт монастиря припадає на роки ігуменства св. Феодора Студита (759–826), який розробив монастирський статут, прийнятий в подальшому багатьма монастирями християнського світу.

У Студитському монастирі діяла зразкова школа: ченці, окрім богословських та чернечих дисциплін, вивчали граматику, філософію, а також каліграфічне мистецтво. Найбільш здібні потім переписували богослужбові рукописи. За уставом Феодора, переписування книжок прирівнювалося до молитви або битви з дияволом за допомогою калама та чорнила.

У IX ст. в скрипторії працювали такі відомі каліграфи, як Ніколас Ісповідник, ченці Іоанн і Климентій, дяки Христофор і Дорифей, ігумен Саккудіос, зусиллями яких була сформована константинопольська школа мінускульного письма.

Студитський скрипторій служив зразком для багатьох переписувальних майстерень: кожен із майстрів виконував свою роботу на високому професійному рівні. При монастирі діяла і майстерня з виготовлення якісного пергаменту, а також бібліотека, у якій зберігалося багато античних та ранньовізантійських рукописів. За рекомендацією ігумена Феодора, каліграфи працювали поруч із рубрикаторами, ілюмінаторами та мініатюристами. На жаль, дослідникам книги не відомі богослужбові рукописи з великими сторінковими мініатюрами, виконаними в Студитському скрипторії. Можливо, ці книги були повністю знищені у період іконоборського руху, який тривав до середини IX ст.

Новий період піднесення книжкового мистецтва в Студитському скрипторії почався в XI ст. Про це свідчить, наприклад, Псалтир, виготовлений тут у 1066 р. ченцем Феодором із Кесарії (зберігається в Британському музеї). У манускрипті намальовано 460 мініатюр на книжкових полях. Багато ілюстрацій мали сюжети, пов'язані з іконоборськими подіями наприкінці VIII — у першій половині IX ст.

Протягом XI — початку XII ст. у скрипторії Студитського монастиря було виготовлено багато чудово оздоблених рукописів: Євангеліє (зберігається в Паризькій національній бібліотеці), Лекціонарій — євангельські читання (зберігається в монастирі Діонісіоса на Афоні), Літургійний сувій XI ст. (зберігається у бібліотеці Академії наук Росії) та ін.

У скрипторії переписували рукописи на замовлення храмів і монастирів з інших країн. Наприклад, для монастиря св. Пантелеймона в Кельні в XI ст. був виготовлений гарно оздоблений Псалтир, який сьогодні зберігається у сховищах Віденської національної бібліотеки. Мініатюри студитських рукописів ретельно копіювалися, вони служили для навчання майбутніх майстрів книги. Художники багатьох європейських країн намагалися розкрити для себе загальні принципи візантійського художнього стилю, а також засвоїти систему іконографії, яка була на той час вже добре розроблена константинопольськими церковними ієрархами та богословами.

МІНІАТЮРА ВІЗАНТІЙСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

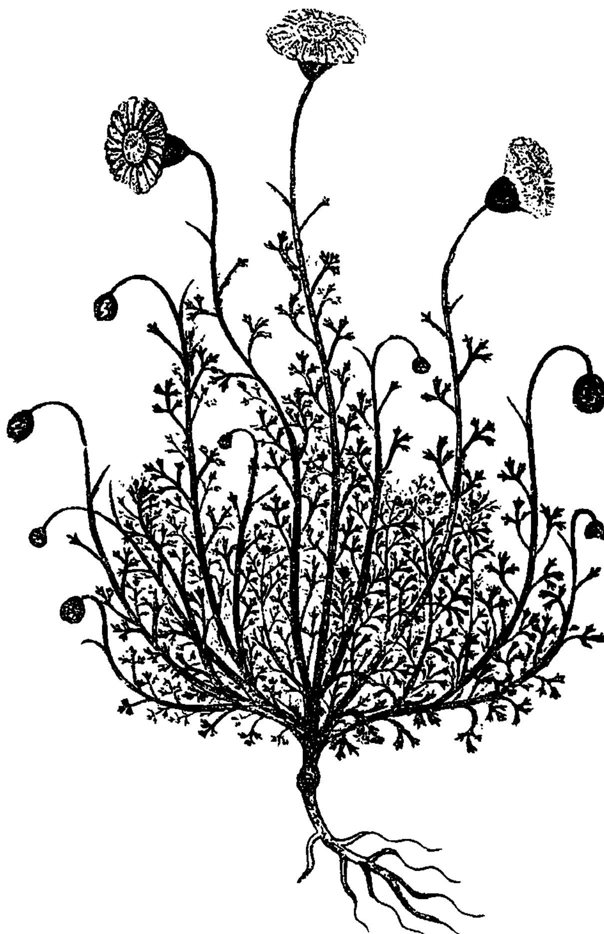
Швидке поширення ідей християнства на великій території Візантійської імперії залежало, безперечно, і від активного розвитку книжкової справи. Повсюди почали створювати не тільки монастирські скрипторії, але й світські книгопереписувальні майстерні. Цьому процесові сприяли і церковні ієрархи, й офіційна світська влада. Наприклад, ще у IV ст. імператор Константин I наказав виготовити п'ятдесят гарно оздоблених пергаментних примірників Євангелія для храмів, які будувалися в столиці і в провінціях.

Мініатюри рукописів IV–V ст., яких, до речі, збереглося до нашого часу дуже мало, характеризував певною компілятивністю: пейзажі копіювали з творів давньоримського живопису, а сцени із зображенням людей і тварин безпосередньо перемальовували з античних рельєфів. Це підтверджують, наприклад, ілюстрації із зображенням батальних сцен, виконані до «Іліади» Гомера (зберігається в Бібліотеці Амброзіана в Мілані).

Ілюстрації до богослужбової літератури були здебільшого копіями з храмових мозаїк і фресок. Копіюючи великі панно, перші художники-мініатюристи занадто перевантажували ілюстрації численними біблійними сценами. Наприклад, мініатюри до Кведлінбурзької Біблії (V ст.) були поділені на чотири окремі частини, кожна з яких мала цілком самостійну композицію. До того ж у кожній із чотирьох частин сюжетні сцени

охоплювали велику кількість персонажів. Зміст таких мініатюр, як правило, був малозрозумілий читачам.

Згодом майстри книги розробляють творчі принципи заповнення сторінок ілюстративним матеріалом. В оздобленні найголовнішої богослужбової книги — Євангелія — почали використовувати великі сторінкові мініатюри. Постаті євангелістів традиційно зображалися фронтально поставленими в урочистих застиглих позах і нагадували радше консулів чи ораторів. В XI ст. у константинопольських скрипторіях художники відмовляються від старих канонів і починають малювати євангелістів у сидячих позах, за писанням рукописів. У Псалтирях здебільшого малювали невеличкі маргінальні ілюстрації на нижніх і зовнішніх полях книжкових розгортів. У Лекціонаріях також, крім декількох великих сторінкових мініатюр, використовували ілюстрації невеликого розміру, але малювали їх безпосередньо в тексті. Ілюстрації в Менологіях (житіях святих) зображали на сторінках за конструктивними принципами, якими керувалися художники при оздобленні Псалтирів і Лекціонаріїв.



Діоскорид Педаній. Медичний трактат. Малюнок лікарської рослини. Константинополь. VI ст.

Великі сторінкові мініатюри, як правило, розкривали зміст цілого рукопису або ілюстрували окремі частини книги. Вони не були пов'язані з конкретним текстом. Наприклад, у Псалтирях сторінкові мініатюри ніколи не ілюстрували окремі псалми, а розповідали про життя Давида та його предків. Подібні ілюстрації набували певної композиційної самостійності, нагадуючи твори станкового живопису. Сюжети таких мініатюр у рукописах ніколи не повторювалися.

Щодо маргінальних ілюстрацій і малюнків у тексті, то вони, навпаки, були тісно пов'язані з конкретним уривком твору. У Псалтирях, наприклад, ілюстрації на полях, що були виконані без рамок і тлом для яких служив безпосередньо колір пергаменту, стосувалися конкретних рядків та навіть слів або були своєрідним тлумаченням окремих фраз. Мініатюри в Лекціонаріях траплялися здебільшого в самому тексті між рядками і частіше ілюстрували зміст цілих абзаців. Сюжети маргінальних або внутрішньотекстових ілюстрацій повторювалися в одному рукописі багато разів. Головним чином, це було зображення народження Христа, Розп'яття або сюжети, пов'язані зі зціленням.

У VI–VII ст. вплив Візантії на сусідні держави посилюється, а роль Константинополя як культурного і мистецького осередку середньовічного християнського світу істотно зростає. Це сприяє значному розвиткові художнього оформлення манускриптів.

Найвідомішою пам'яткою візантійського книжкового мистецтва VI ст. є медичний трактат давньогрецького лікаря Діоскорида Педанія (I ст.), що був переписаний на замовлення принцеси Юліани Анікії. У кодексі всі пергаментні аркуші попередньо покрили пурпуром. На сьомому аркуші в колі, зображеному у вигляді лаврового вінка, написано заголовок книги, а на наступній сторінці — перелік (індекс) лікарських рослин. На кожній сторінці поряд із текстом — зображення лікарських рослин, виконані з натуралістичною точністю та підфарбовані прозорими фарбами акварельного типу. Ймовірно, візантійський майстер скопіював малюнки рослин безпосередньо з античного папірусного сувою.

Крім маленьких нарисових малюнків, у книзі на окремих аркушах зображено 5 мініатюр, виконаних криючими темперними фарбами, які накладалися на відшліфований пергамент декількома шарами з використанням

листового золота. Композиції мініатюр, розфарбованих у спектральні кольори, облямовані широкими декоративними рамками, які заповнені геометричним орнаментом. На першій мініатюрі, якою і починається манускрипт, зображена принцеса Юліана Анікія, що сидить у строгій фронтальній позі, а поруч з нею із обох боків — фігури-алегорії Мудрість і Великодушність.

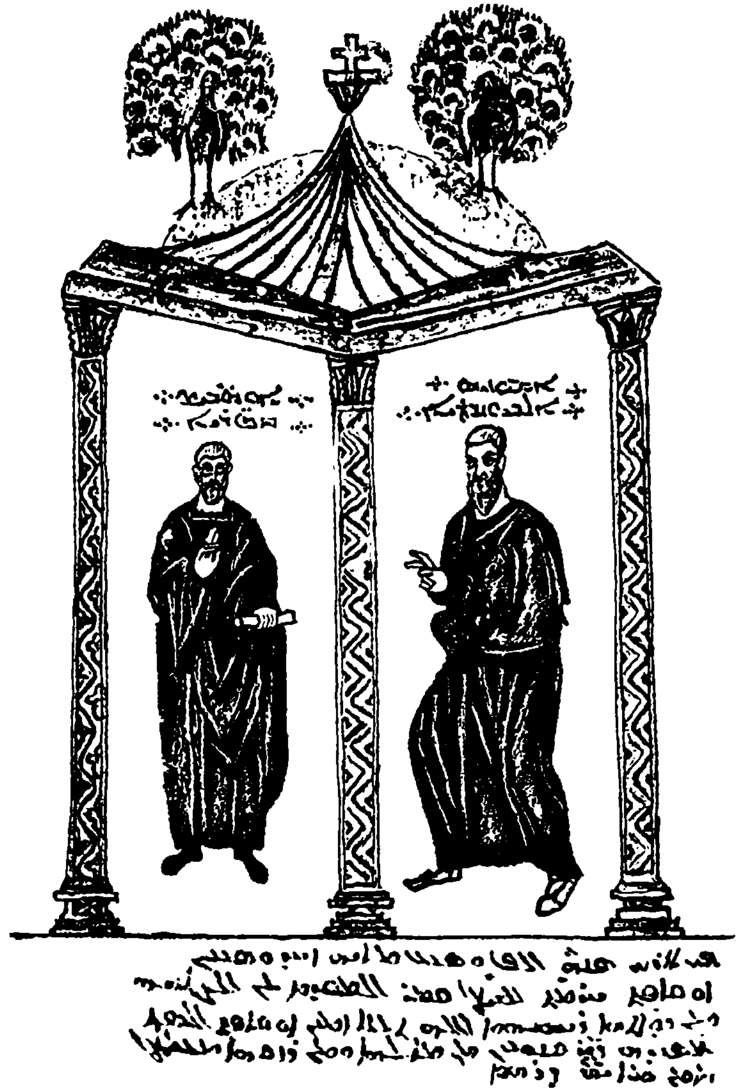
На окремій мініатюрі також у сидячих позах зображені автор трактату і молода жінка — алегорія Відкриття, яка тримає в руці корінець лікувальної рослини мандрагори.

Відтоді у візантійському (а пізніше західно-та східноєвропейському) мистецтві утверджується традиція зображати в мініатюрах портрети замовників рукописів і їх авторів, а в храмові мозаїки вкомпоновувати обличчя тих, хто пожертвував кошти на спорудження храму.

До нашого часу дійшов ще один чудово оздоблений рукопис — Євангеліє, переписане писцем Рабулою у 586 р. в монастирі м. Загбе (територія Східної Сирії). Манускрипт зберігається у Флорентійській бібліотеці. Художники рукопису надають перевагу орнаментам архітектурного характеру, якими обрамлені не тільки таблиці канонів (календарні дати євангельських подій), а й зображення пророків і євангелістів. Їх постаті викомпоновані під арками або ківоріями (вхід до вівтаря у вигляді арки на тонких оздоблених колонах) у стоячих позах, як прийнято було зображати античних ораторів.

У мініатюрах часто використовувалися стилізовані зображення тварин і птахів, фонтани, які символізують вічне відродження християнства, та архітектурні елементи, оздоблені орнаментом килимового характеру. Великі сторінкові мініатюри виконували яскравими темперними фарбами: художники здебільшого користувалися червоним кольором у поєднанні з жовтим і зеленим відтінками.

З'являються й інші прийоми розташування мініатюр на сторінках. Наприклад, у пурпурному Євангелії другої половини VI ст. (зберігається в італійському монастирі Россано) декілька мініатюр намальовані на окремих сторінках, а більшість — над текстом, розміщеним у чотири стовпці на кожній сторінці розгорту. Ці мініатюри виконані безпосередньо на пурпурному пергаменті. Художник відмовляється від підкреслення вільних рухів персонажів, що було притаманне античному мистецтву, і захоплюється їх зовнішньою статичністю. Майстер уміло будує книжкові розгорти. Наприклад, композиція сцени «Євхаристії» поділена на дві окремі сцени, намальовані на сторінках розгорту, але разом вони створюють цілісний фриз, розташований над текстовими стовпцями.



Євангеліє. Мініатюра із зображенням євангелістів. Писець Рабула. Східна Сирія, м. Загбе. 586 р.

На початку VIII ст. у житті візантійського суспільства почала зростати роль Християнської Церкви. Проти цього активно виступила світська влада на чолі з імператором, створивши опозицію церковній ідеології. Цей рух отримав назву іконоборського. У боротьбі з культом іконошанування в середині IX ст. іконоборці знищили велику кількість чудових пам'яток іконописного та мініатюрного мистецтва. Багато талановитих ченців-іконописців та художників книги перейшли з візантійських монастирів у римські, розташовані на землях Франкської держави, де у них була можливість продовжувати свою творчість.

Художникам, які залишились у візантійських майстернях, забороняли малювати ікони



Хлудовський Псалтир. Сторінка з мініатюрами на полях. Константинополь. Середина IX ст.

та фігуративні мініатюри — вони могли використовувати лише безсюжетні декоративні прикраси. У рукописах початку IX ст., наприклад, як і раніше, малювали фронтиспісні мініатюри, але тепер на них замість зображення Ісуса Христа або святих зображали декорований хрест. Великі сторінкові мініатюри майже не використовувалися, оздоблення в основному зводилося до орнаментальних заставок і декоративних ініціалів. Іконоборський рух у Візантії був офіційно припинений в середині IX ст.

До періоду середини IX ст. належить славнозвісний Хлудовський Псалтир, назва якого походить від колишнього власника рукопису. Псалтир був виготовлений у скрипторії Студитського монастиря і сьогодні зберігається в Державному історичному музеї Москви. На полях рукопису поряд із текстами псалмів зображено більше 200 невеличких, різноманітних за своїми темами сюжетних мініатюр. Фігури персонажів намальовані у виразних позах, з експресивними обличчями — у фас, в три чверті або в профіль. Від деяких мініатюр тягнуться тонкі лінії до певних місць тексту — так вказується на зв'язок сюжетів ілюстрацій зі змістом текстових рядків. Композиції ілюстрацій не замкнуті у рамки, малюнки фігур виконані без тла у вільній конфігурації та перебувають в одному просторі з текстом. Серед мініатюр, намальованих на основі іконографічної системи, трапляються ілюстрації, де зображено прихильників іконоборського руху. Вони виконані досить шаржовано: персонажі, які закликають віруючих до знищення ікон із зображенням Ісуса Христа, мають занадто довгі, звисаючі до пояса язики, розкуйовджене волосся та вирячені очі на злих обличчях.



Паризький Псалтир. Мініатюра із зображенням Давида і Мелодії. Константинополь. X ст.

Наступний етап розвитку візантійського мистецтва припадає на другу половину IX–X ст. — добу Македонського відродження. Майстри звертаються до художніх традицій періоду еллінізму і творчого доробку митців римського та ранньовізантійського періодів. Посилення впливу традицій античного мистецтва найбільше проявляється в іконописі та мініатюрі. Ілюстратори почали дотримуватися в своїх композиціях класичних пропорцій людського тіла та чіткої побудови (майже скульптурного характеру) фігур і предметів. Персонажів малювали у легкій динаміці, підкреслюючи характерні для античного мистецтва складки на одязі.

Вказані риси чітко помітні в сторінкових ілюстраціях до Паризького Псалтиря, виготовленого в імператорському скрипторії у X ст. (зберігається в Паризькій національній бібліотеці). Наприклад, у мініатюрі із зображенням Давида, що грає на арфі, в лівому верхньому кутку виконане блакитним кольором зображення римської вілли, яке скопійоване з античного оригіналу. В правому верхньому кутку тієї ж мініатюри намальована колона з вазою, мотив якої запозичений художником зі зразків давньоримського живопису.

У багатьох мініатюрах Паризького Псалтиря присутні образи-персоніфікації, які також були притаманні античному мистецтву. Ці образи античні майстри використовували при зображенні міфологічних сцен — за допомогою образу людини давалися уявлення про природні явища, абстрактні поняття та вказувалося на особливості характеру певного персонажа. Наприклад, на фронтиспісній мініатюрі фігура Давида, що співає псалми, зображена між двома жіночими фігурами, над головами яких зроблено написи «Премудрість» і «Пророцтво». Моделлю для зображення

цих жіночих фігур послужили античні скульптури.

На відміну від Хлудовського Псалтиря IX ст., в якому налічувалося більше ніж 200 невеличких марґінальних малюнків, Паризький Псалтир X ст. прикрашений 14 великими сторінковими мініатюрами. Сюжети мініатюр присвячені безпосередньо епізодам із життя Давида. Всі ілюстрації мають широкі золоті рами, щільно заповнені орнаментом.

Ці обидва рукописи — Хлудовський Псалтир, виготовлений у стінах Студитського монастиря в Константинополі (IX ст.), та Паризький Псалтир, виготовлений в імператорському скрипторії (X ст.), — протягом багатьох століть були взірцями для майстрів книги не тільки у Візантії, але й у країнах Західної та Східної Європи.

Блискучого розквіту мистецтво візантійської книги досягає в XI ст. До рукопису почали ставитися, як до коштовної речі. Художники розглядали манускрипт як цілісний художній ансамбль, у якому особлива роль належала мініатюрі. Широка живописна палітра мініатюри базувалася на півтонах таких фарб, як кіновар, малахіт, охра, ляпіс-лазур, азурит, сурик і свинцеві білила. Ілюстрації на добре відполірованому пергаменті малювали в кілька етапів щільними криючими фарбами темперного типу, до яких додавали камедь (клейку рослинну речовину, частіше — з акації), яєчний білок або жовток. Спочатку на чистий пергамент наносили за допомогою калама або пензля світло-коричневою вохрою обриси фігур та предметів, а потім за допомогою пензля покривали золотом певні частини композиції з наступним їх поліруванням. Пізніше, як в іконописі, поетапно накладали фарби в декілька шарів: перші шари наносили напівпрозорими фарбами, наступні — більш щільними. Після поетапного фарбування фігури людей та зображення предметів ретельно оконтурювали коричневим чорнилом.

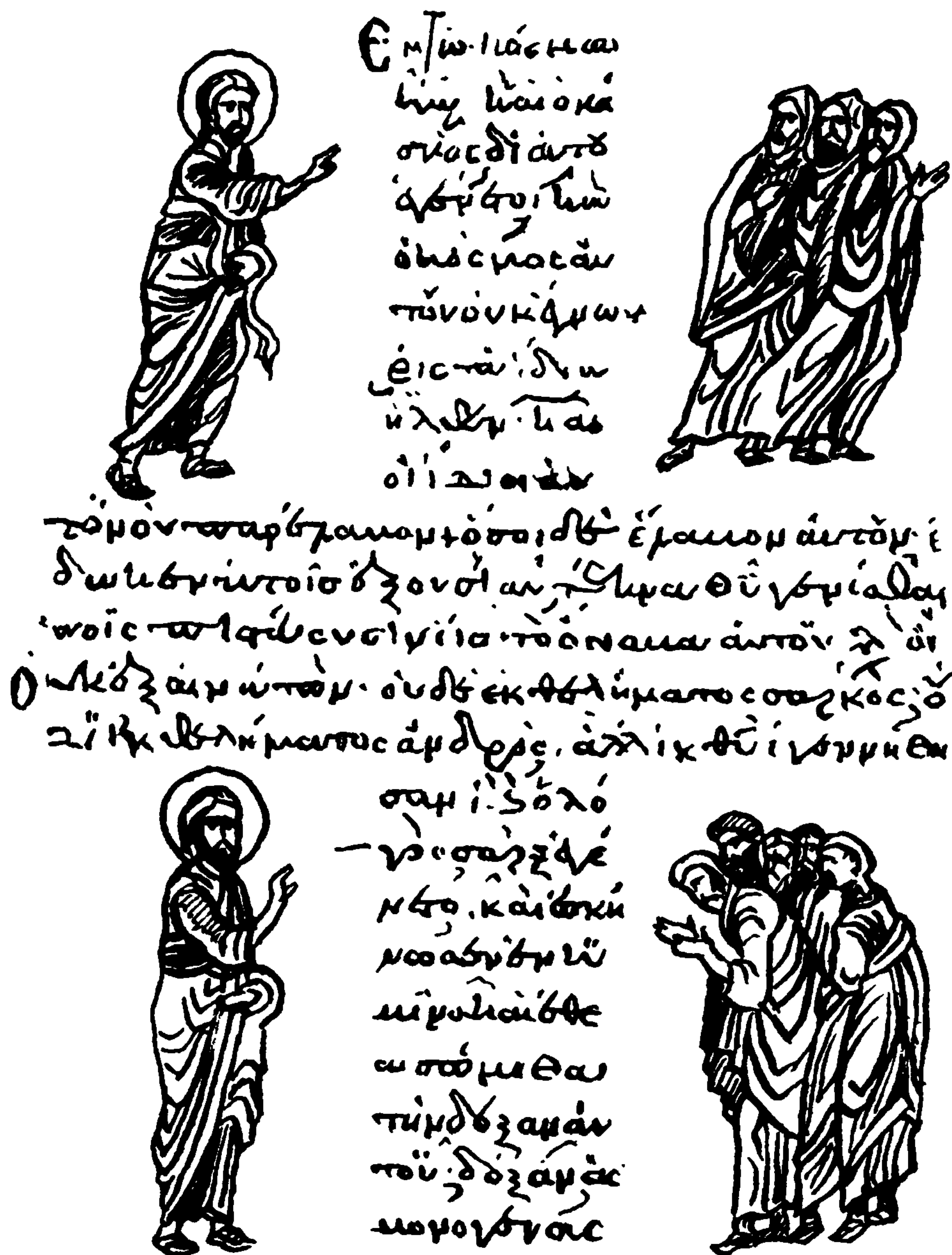
Зображення Ісуса Христа, євангелістів та імператорів малювали на золотому тлі, як і в монументальному живописі, — золото розглядалося візантійською естетикою і як символ величі, і як колір, що створював навколо персонажа сильне і водночас таємниче освітлення. Малюнок фігур відзначався класичною пропорційністю, а рухам були притаманні легкість і невимушеність. Невеличким фігурам у марґінальних ілюстраціях, а також в ініціалах намагалися надати чіткий силует, побудований на виразності загального руху персонажів та їх конкретних індивідуальних жестів.

Важливого значення почали набувати фронтиспісні мініатюри, завданням яких було ввести читача в рукопис. Художники ретельно розробляли композиції цих мініатюр, щоб досягти певної святковості. Для підсилення їх ролі майстри почали вміщувати композиції в широкі рамки, використовуючи для цього архітектурні мотиви, а також малюнок тріумфальної арки. Практика оздоблення мініатюр рамками у вигляді тріумфальної арки прийшла у Візантію з римського прикладного мистецтва: різьбярі слонової кістки під аркою, як правило, зображали римських імператорів або консулів. У Візантії в IV–VI ст., як уже згадувалось, існував звичай готувати для консулів іменні диптихи, виконані зі слонової кістки: на одній стулці була зображена фігура консула, що стояв або сидів під аркою, а на другій — епізоди спортивних змагань на іподромі, що проводилися на його честь.

Архітектурного типу рамки, складені з малюнка антаблементу, що спирається на колони, почали широко використовувати також при оздобленні євангельських канонів на початку Євангелія. А для сторінкових великих мініатюр виконували рамки-храми, малюнки яких імітували інтер'єр та екстер'єр відомих храмів. За взірцями візантійських архітектурних обрамлень з використанням мотивів купольного храму руські майстри, наприклад, виконали чотири мініатюри для Ізборника Святослава (1073).

У зв'язку з офіційним поділом Християнської Церкви у 1054 р. на Західну та Східну зусиллями церковних ієрархів і богословів почали складатися канони візантійського богослужіння та іконографічна система ілюстрування богослужбових рукописів.

З цією метою у монастирських скрипторіях стали виготовляти в багатьох примірниках Лекціонарії, Книгу Євангелій, Менології (Мінеї), Псалтирі та Тріоді (книги трипісенних канонів), оздоблені численними мініатюрами, які допомагали зрозуміти церковні обряди Візантійської Церкви та дотримуватися їх послідовності. В Євангеліях, крім традиційних чотирьох зображень євангелістів, почали виконувати серії мініатюр, зміст яких був пов'язаний з євангельськими



Євангеліє. Христос із апостолами. Зразок оздоблення сторінки рукопису. Константинополь. XI ст.

темами. В оздоблення початкових сторінок з євангельськими канонами вводяться алегоричні фігури, які допомагають читачеві зрозуміти зміст тексту. Невеличкими мініатюрами в тексті або на полях привертали увагу до тих місць, читання яких набувало особливого значення при богослужінні. У Псалтирях, наприклад, марґінальні мініатюри інтерпретували значення окремих фраз і навіть слів. Тексти псалмів були побудовані не на конкретному описі явища, а на складних узагальненнях, тому марґінальні ілюстрації в них ніби коментували зміст цілих текстів, допомагаючи розкрити абстрактні ідеї та поняття. Наприклад, до слів одного із псалмів «Як лань прагне до потоків води, так прагне душа моя до тебе, Боже» у всіх рукописах малювали одну або дві лані біля джерела, виконаного у вигляді фонтану або хвилястої смужки, що означає потік.

В XI ст., у період формування візантійських церковних обрядів, майстри рукописів знову повертаються до виготовлення пергаментних книг-сувоїв, які використовувалися тільки під час богослужіння. При читанні літургійних тестів диякон опускав із амвона смугу сувою, щоби неосвічені парафіяни й ті, хто не був ознайомлений із послідовністю обрядів, могли стежити за літургією, розглядаючи зображення поряд із текстом. Візантійські пергаментні сувої XI ст. лише зовнішньою формою нагадували античні, але за внутрішньою побудовою — розташуванням тексту, сторінковими та марґінальними мініатюрами, заставками, фігуративними ініціалами — вони були

близькі до сторінково-просторової композиції книги-кодексу. В античних сувоях текст розташовувався прямокутними стовпцями горизонтально вздовж усієї смуги сувою — один за одним, тоді як у візантійських текстові стовпці компонувалися один під одним, а сувій розгортався згори вниз. В античних сувоях невеличкі ілюстрації містилися тільки в межах текстових стовпців, бо проміжки між ними були дуже малі, а у візантійських ілюстративний матеріал подавався так само, як при оздобленні кодексів: заставки та ініціали підкреслювали структурну побудову тексту, марґінальні ілюстрації та малюнки в тексті пояснювали або коментували зміст певних уривків, а великі сторінкові мініатюри відділяли одну літургію від іншої.

Структуру візантійського сувою XI ст. запозичили деякі європейські країни. Найбільшого розповсюдження літургійні сувої набули в італійських храмах, які на той час мали тісні зв'язки з візантійськими монастирями.

В XI ст. в імператорському скрипторії, а також у книжковій майстерні Студитського монастиря працювали найкращі художники Візантії, виконуючи ілюстрації до рукописів. Однією з цінних пам'яток того періоду є кодекс «Слова Іоанна Златоустого», створений у 1078 р. (зберігається в Паризькій національній бібліотеці). Книга ця великого розміру (425×310 мм), прикрашена широкими заставками з орнаментами килимового характеру та мініатюрами із зображеннями святих. Пізніше до рукопису додали ще чотири сторінкові мініатюри, на яких були намальовані імператор Никифор Вотаніат із династії Дуків та члени імператорської родини. Фігури були виконані густими фарбами на тлі із сухозлітного золота. Ілюстрації закомпоновані в тонкі орнаментальні рамки. Одяг усіх персонажів — імператора, цариці та придворних — щедро прикрашений геометричним орнаментом. Для їхніх облич характерні риси, притаманні східному типові обличчя. Цей прийом, до речі, характерний і для візантійського монументального живопису й іконопису.

До чудово оздоблених манускриптів Студитського монастиря XI ст. належать також Псалтир 1066 р., оздоблений 460 марґінальними малюнками (зберігається в Британському музеї), Лекціонарій другої половини XI ст., оздоблений різноманітними ілюстраціями, в тому числі й невеличкими мініатюрами на полях, які облямовані рамками (зберігається в монастирі Діонісія на Афоні), та багато інших рукописів, що були взірцями для багатьох поколінь художників книги. Наприклад, в XIV ст., коли між Студитським монастирем і монастирями на території Болгарії, України та Росії були налагоджені тісні стосунки, творчий доробок візантійських майстрів книги XI ст. привернув до себе увагу каліграфів і художників усього слов'янського світу. В Константинополі, в руській обителі, яку створено в XIV ст. при Студитському монастирі, ймовірно, стажувалися й талановиті вітчизняні художники. Вони у 1397 р. в Києві виконали понад 300 чудових марґінальних мініатюр до Псалтиря, який отримав назву Київський Псалтир. Руські майстри книги, можливо, орієнтувались у своїй роботі на Студитський Псалтир XI ст. За взірцем чудово оздобленого Студитського Євангелія XI ст. (зберігається в Британському музеї) було виготовлене в XIV ст. багатоілюстроване Євангеліє для болгарського царя.

В XI ст. знову, як і в VII—VIII ст., візантійське мистецтво почало активно впливати на західноєвропейське. Візантійські мистецькі взірці VII—VIII ст. цінувалися свого часу в Європі насамперед за те, що своєю стилістикою вони наближалися до кращих античних творів. Нагадаємо, що з виникненням у ті часи в Західній Європі нових держав і з розповсюдженням у них християнства в містах почала розвиватися церковна та світська монументальна архітектура, а з нею й монументальний живопис. Книжкова справа теж не стояла на місці, адже для посилення впливу церкви та світської влади була потрібна велика кількість богослужбових рукописів. Місцевих фахово підготовлених майстрів — будівельників, архітекторів, художників і каліграфів — не вистачало. Щоби підняти свій професійний рівень, європейські майстри звернулися до вивчення візантійського творчого доробку.

Поступово налагоджуються тісні зв'язки західних країн з великою Візантією. Цьому процесові сприяло й те, що візантійські кордони у VII ст. простягалися на півдні Європи: до складу Візантії у той час входили території Італії, Південно-Східної Іспанії, Сицилії, Сардинії, Корсики та Хорватії. У VIII ст. тісні дипломатичні відносини зав'язалися між Візантією та державою Карла Великого.

У місто Аахен (Німеччина), тодішню резиденцію Карла, запросили велику групу константинопольських художників, за участю яких були виконані мозаїчні роботи в храмах і палацах, а також оздоблені та проілюстровані мініатюрами богослужбові манускрипти. Спеціально для коронації Карла Великого візантійські каліграфи та художники виготовили і Євангеліє (зберігається у Віденській національній бібліотеці). Сторінкові мініатюри, прикрашені широкими декоративними рамками, для коронаційного Євангелія були намальовані під безпосереднім впливом мініатюр візантійського манускрипту VI ст. — медичного трактату Діоскорида.

В XI ст. чудові твори візантійських художників — мозаїки, ікони, мініатюри, витвори ужиткового мистецтва — набули великої популярності у Європі вже не завдяки тому, що в них збережені творчі традиції античного мистецтва, а тому, що вони виконані саме константинопольськими майстрами. Західноєвропейські короновані особи, церковні ієрархи, а також бібліотеки храмів та монастирів почали колекціонувати твори візантійських художників, а місцеві майстри — ретельно їх копіювати. Так, на замовлення монастиря св. Пантелеймона в Кельні константинопольські майстри книги виготовили багато оздоблений Псалтир (зберігається у Віденській національній бібліотеці).

На XI–XII ст. припадає найбільш інтенсивний розвиток візантійської культури, літератури та мистецтва. В Константинопольському університеті в XI ст. створено філософський факультет, деканом якого став видатний політичний діяч, письменник і філософ Михайл Пселл (1018–1078). У своїх працях він уперше торкається питань, пов'язаних з таким поняттям у мистецтві, як гармонійність. М. Пселл підкреслював, що лише за допомогою дотримання пропорційності, ритмічності та сумірності частин художник може досягти композиційної цілісності твору. У своїй книзі «Хронографія», описуючи красу храму св. Георгія, побудованого за наказом імператора Константина Мономаха в столиці Візантії (до нашого часу храм не зберігся), автор пише: «Око неможливо відвести не тільки від незвичайної краси цілого, складеного з чудових частин, але й від кожної окремої частини, і хоча красою храму можна насолоджуватися скільки завгодно, жодною з частин не вдається намилуватися вдосталь, бо очі до себе привертає кожна з них, і що дивовижно: коли милуєшся в храмі чимось найчудовішим, то погляд твій починають заманювати своєю новизною інші речі». Теоретичні висновки М. Пселла були великим досягненням у процесі формування візантійської естетики, на якій вихована ціла плеяда не тільки візантійських, а й західноєвропейських художників.

Упродовж багатьох століть художня діяльність візантійських майстрів монументального живопису, іконописного та декоративно-прикладного мистецтва, а також майстрів книги постійно і послідовно контролювалася представниками імператорської влади та церковною ієрархією. Це стосувалося передусім вибору художниками біблійних та євангельських сцен і кількості персонажів у мініатюрах згідно з розробленими Церквою іконографічними канонами. Слід підкреслити, що у процесі творчо-стилістичних пошуків візантійські художники майже не мали обмежень. Навпаки, творчість кожного з них цінувалася, власне, за індивідуальні художньо-пластичні особливості та вміння тактовно інтерпретувати канонічні сюжетні схеми.

Наприкінці XI — у першій половині XII ст. в мініатюрах поступово почала посилюватися тенденція до дематеріалізації фігур, що було характерним для всього візантійського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва: в постатях персонажів з'являється нервозність, складки на одязі промальовуються більш різкими лініями. А згодом у манері живописного нюансного письма з'являються риси певної графічності. Художники більш активно почали використовувати прийоми композиційної побудови, засновані на різномасштабних зображеннях фігур персонажів, запозичені, до речі, у майстрів монументального мистецтва Стародавнього Сходу: Вавилона, Ассирії та Єгипту. Розмір постатей у композиціях залежав від значущості персонажів: зображення Ісуса Христа, імператора та євангелістів малювалися великими, другорядні персонажі — малими. На зміну багатоплановості приходить сплощеність простору. Персонажів розташовують на площині мініатюри знизу вгору: у нижній частині композиції розміщують зображення другорядних персонажів невеликого розміру, а в центрі — фронтально — велике зображення імператора в урочисто-застиглій позі.

Все частіше почали з'являтися композиції, які містили декілька різнопросторових і різночасових сцен із життя персонажів або подій, стосунок до яких вони мали. У сирійських, єгипетських і палестинських художників візантійці запозичили прийом зображення обличчя євангелістів та інших персонажів з напруженими і неприродно виряченими очима.

Внутрішнє оздоблення книги в XII ст. стає більш декоративним. Обрамлення вихідних мініатюр і заставок ускладнюється використанням численних малюнків зображувальної символіки: павичів, куріпок, пальмет, фонтанів та ін. До речі, зображувальна символіка почала розроблятися ще у ранньохристиянському мистецтві катакомбної доби. Наприклад, малюнок хреста нагадував віруючим про присутність Ісуса Христа, виноград був його символом, а виноградне вино — символом Христової крові, зображення павича символізувало вічне життя християнина в Царстві Божому, а малюнок фонтана — вічне відродження християнства. Мова зображувальних символів XI–XII ст. була настільки ретельно розроблена і систематизована візантійськими теологами, що давала змогу донести до віруючого зміст будь-якого зображення.

XI–XII ст. вважається класичною добою візантійського мистецтва, яке активно почало впливати на розвиток культури багатьох країн.

Але для Візантії настали важкі часи, коли у 1204 р. візантійську армію розгромили хрестоносці, а Константинополь був нещадно пограбований. Хрестоносці знищували все: царські могили, православні храми, богослужбові книги, пам'ятки мистецтва. Багато награбованого пізніше вивезли у Європу. Імператор зі своїм двором і залишками армії переселився до м. Нікея (Мала Азія), а на території Візантії, землі якої поділили між собою загарбники-хрестоносці IV хрестового походу, утворилася Латинська імперія зі столицею Константинополь.

Константинополь був визволений лише у 1261 р. імператором Михайлом VIII Палеологом (1224–1282). До відбудови Константинополя та інших міст імперії було докладено багато зусиль. Але Візантія вже не стала такою міцною, як колись, і не була спроможна відновити колишні кордони. Територія Малої Азії залишалась у турків, Центральна Греція та Пелопоннес — у латинян, а на більшості островів Егейського моря панувала Венеція.

З 60-х років XIII ст. — часів реставрації імперії Михайлом VIII Палеологом — візантійське мистецтво знову почало переживати піднесення. Створюються чудові твори не тільки в самому Константинополі, а й у провінційних містах. Виникають умови для формування нового стилю. Цей 200-річний період піднесення візантійського мистецтва історики умовно називають Відродженням, знаходячи у ньому багато спільних рис, притаманних у той час італійському Відродженню. Хоча проводити паралель між візантійським та італійським Відродженням досить важко: заможні італійські міста наприкінці XIII–XIV ст. були економічно міцніші, а візантійські, які протистояли ордам турків-османів, із кожним десятиліттям слабшали.

Внаслідок виникнення на території Візантії Латинської імперії та переміщення візантійського імператора до Нікеї багато скарбів, у тому числі й манускриптів, було перевезено, а художники виїхали з Константинополя в інші міста і навіть країни. Традиційний вплив константинопольських скрипторіїв як законодавців у галузі книжкового мистецтва припинився. Але він не відновився й тоді, коли Константинополь відвоював і відреставрував Михайло VIII Палеолог.

У більшості переписувальних майстерень — і в світських, і в монастирських — вже не вистачало висококваліфікованих каліграфів, ілюмінаторів та мініатюристів. Тому започатковується практика переписування рукопису в одному скрипторії, а виконання на замовлення мініатюр до нього — в іншому. Маргінальні ілюстрації майже не виконувалися. Здебільшого малювали сторінкові великі мініатюри, які створювали під безпосереднім впливом іконописного мистецтва, і, як правило, вони виглядали в книзі самостійними творами.

Поступово почали втрачатися художні принципи оздоблення та ілюстрування книги, ретельно розроблені ще в XI ст., коли манускрипт виготовлявся на основі попередньо продуманого загального плану-макету, а сама книга розглядалася майстрами як цілісний художній ансамбль.

Добре ілюстрованих пергаментних манускриптів Палеологівської доби збереглося до нашого часу не так багато. Найвідоміші з них — Акафіст Богоматері (християнські церковні

співи), виготовлений наприкінці XIV ст. (зберігається в Державному історичному музеї Москви), та манускрипт, де містяться 4 трактати імператора Іоанна Кантакузина, написаний ченцем-каліграфом Іоасафом у 1375 р. (зберігається в Паризькій національній бібліотеці). В мініатюрах до трактатів Кантакузина зображено портрети імператора, церковних і політичних діячів. У них художники намагаються не тільки досягти схожості, а й виявити особливості характерів. Загалом для візантійського мистецтва Палеологівської доби, в тому числі й для мініатюри, характерне ускладнення техніки живопису до якнайбільш точної передачі реальних предметів у просторі. Мініатюри оздоблювали декорованими рамками, тому вони сприймалися не як книжкові ілюстрації, а швидше як самостійні станкові твори.

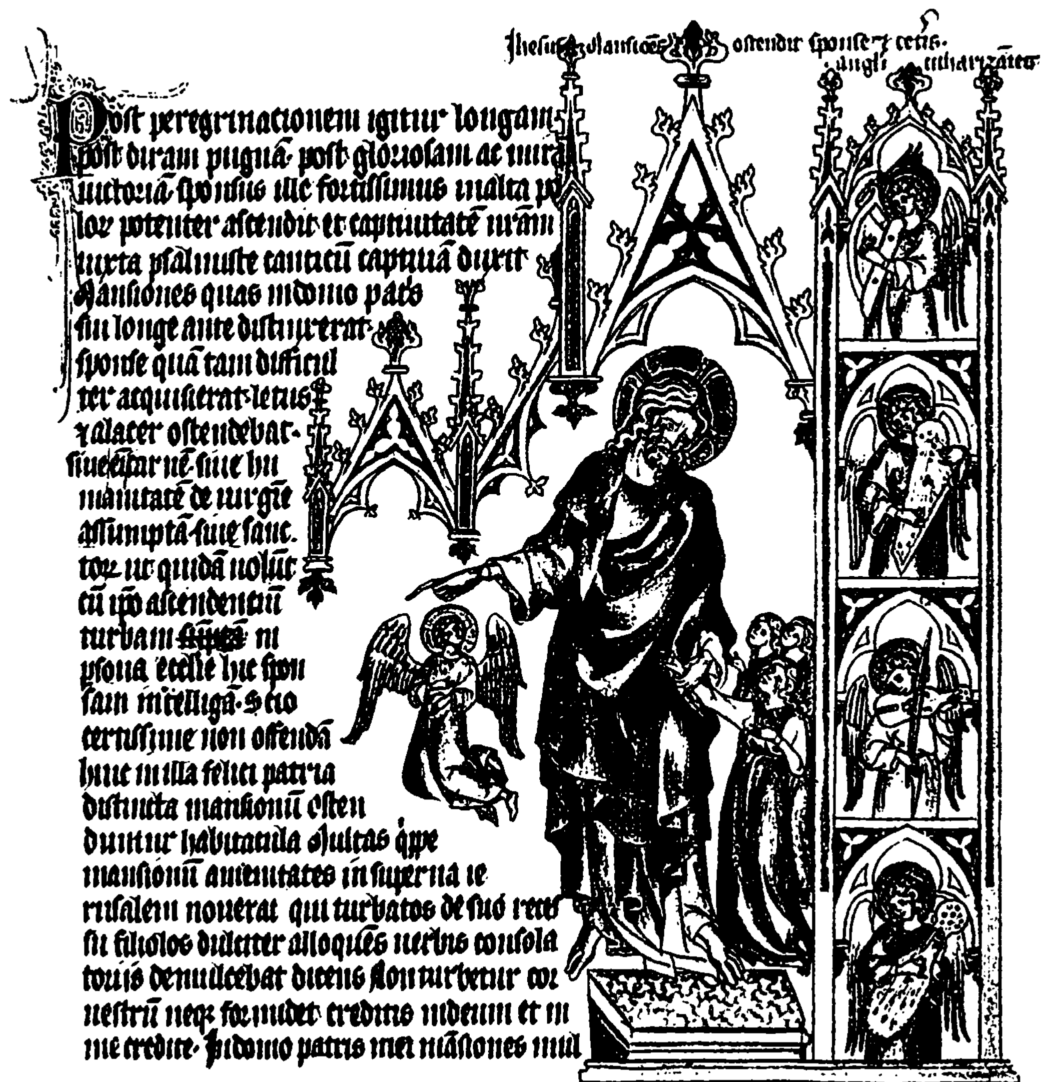
У провінційних скрипторіях середини XV ст. почали виготовляти манускрипти з паперу. Тексти в них оздоблювали перовими рисунками, виконуючи їх чорним або коричневим чорнилом і підфарбовуючи легкими мазками фарб акварельного типу. Такі рисунки виконувалися не завжди професійно. Ця методика виконання ілюстрацій притаманна, наприклад, оформленню книги Авви Ісаї «Твори», датованої 1450 р. (зберігається в Державній публічній бібліотеці Санкт-Петербурга).

Протягом майже двох століть між Візантією і державами Західної Європи, які підтримувалися Папою Римським, постійно виникали політичні та військові суперечки. До того ж з початку XV ст. на візантійські міста почали постійно нападати турки-османи. Протистояти загарбникам у імператора вже не вистачало сил. У 1453 р. Константинополь було здобуто і зруйновано. Так закінчилася тисячолітня історія Візантійської імперії.

Художники монументального живопису, майстри книжкової справи, іконописці, будівельники, архітектори та багато інших спеціалістів, покинувши рідні міста, переїхали в країни Західної і Східної Європи. Заможні візантійці разом із коштовностями вивозили й великі книжкові зібрання, де було багато цінних античних рукописів.

Після розпаду імперії візантійське мистецтво не занепало. Художники, які опинилися в інших країнах, продовжували творчі традиції, сформовані ще у добу розквіту Візантії, і передавали свій досвід місцевим майстрам. Вплив візантійського мистецтва на мистецтво західноєвропейських країн і країн Східної Європи виявлявся ще протягом майже двох століть.

Візантійська рукописна книга за своїм внутрішнім і зовнішнім художнім оздобленням — виразною графікою письма, чудовими мініатюрами та високим мистецьким рівнем книжкових оправ — стала значним явищем доби середньовіччя. Візантійські майстри навчилися розглядати рукопис як цілісний художній ансамбль, у якому всі структурні елементи (текстові й ілюстративні) взаємопов'язані: пишні декоративні рамки сторінкових мініатюр і великі орнаментальні заставки вміло поєднувалися з текстовими стовпцями, а графіка мінускульного письма — з малюнком і декором ініціалів. Художники особливу увагу приділяли дотриманню загальної кольорової гами манускриптів, яка передбачала гармонійне поєднання жовтувато-золотистого пергаменту, коричневого теплого (іноді золотистого) чорнила та виконаних яскравими фарбами декоративних прикрас і чудових мініатюр (сторінкових, внутрішньотекстових або марґінальних), у палітрі яких домінувало золото в поєднанні з лазуритом, карміном і зеленими відтінками. І, що найважливіше, в цьому книжковому ансамблі завжди головне місце належало текстові книги, зміст якого й визначав систему оформлення та кольорової насиченості того чи іншого кодексу.



атинський рукопис «Страсті Христові» («Passion»). Сторінка з мініатюрою. Німеччина. 1300 р.

ЛАТИНСЬКІ МАНУСКРИПТИ

Латиниця у Центральну Європу прийшла разом із римськими легіонами. В середині I ст. до н.е. легіонери Юлія Цезаря підкорили Галлію, яка стала римською провінцією, а через століття Рим поширив свій вплив і на землі Англії. Підкорені Римом народи змушені були впроваджувати латинське письмо. І тільки Ірландія лишалася протягом кількох століть незалежною країною: жоден римський легіонер не ступив на землю остров'ян.

У 476 р. Західна Римська імперія не витримала навали варварських племен. З трону було скинуто останнього римського імператора Ромула Августула. У 481 р. король салічеських франків Хлодвіг I (466–511) із династії Меровінгів, об'єднавши племена на території Галлії, утворив Франкську державу. А у 493 р. остготські племена на території Італії створили своє королівство, яке очолив король Теодоріх (454–526).

Варварські завойовники знищували все, що було їм незрозуміле: скульптурні пам'ятки, культові споруди, настінний живопис, сувої та кодекси.

З падінням Західної Римської імперії розвиток античної культури, в тому числі книжкової справи, на деякий час припинився. В нових європейських королівствах християнське вчення стало державною релігією. У Римі й великих містах колишніх римських провінцій було пограбовано публічні бібліотеки та приватні колекції рукописів, знищено книжкові крамниці та переписувальні майстерні. Численна армія професійних скрипторів втратила замовлення. У VI ст. світські манускрипти були майже зовсім витіснені книгами церковного змісту. Проти античної культури офіційно виступив навіть Папа Римський Григорій Великий. Однак антична книга в західноєвропейських країнах не зникла зовсім, оскільки Християнська Церква не могла обходитися без античної літератури та філософії: в монастирських книжкових сховищах зберігалися не тільки рукописи церковного змісту, а й тексти творів античних класиків, якими користувались освічені церковні діячі та вчені-богослови. Про це свідчить той факт, що галльський єпископ міста Тур — Григорій (540–594), який є автором «Історії франків», усупереч офіційній римській церковній ідеології користувався доробком античних класиків у своїй літературній діяльності.

Період негативного ставлення багатьох високопосадових церковних і деяких світських осіб до античної культури тривав майже до кінця VIII ст., коли у Франкській державі були створені умови для виникнення культурного руху, що отримав назву Каролінзького відродження.

Протягом трьох століть після падіння Римської імперії латинські богослужбові манускрипти виготовляли в скрипторіях при монастирях, кількість яких у західноєвропейських країнах стала активно збільшуватись. Наприклад, тільки в Ірландії та Шотландії в VI–VII ст. почало діяти близько 300 монастирів.

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ ЛАТИНСЬКИХ МАНУСКРИПТІВ

Для розвитку латинської рукописної книги характерні два періоди: античний — до V ст. і середньовічний — з V до XV ст. Латинську книгу раннього античного періоду виготовляли у формі сувою, а з III—початку IV ст. — у формі кодексу. В період Середньовіччя сувій використовували тільки для записування документів та в побутовому листуванні. Богослужбова ж і світська книги були виданнями кодексного типу.

У ранній період латинські манускрипти писали на папірусі, а з III ст. — переважно на пергаменті. Папір майстри латинської книги почали використовувати з XII ст. Спочатку — виготовлений в арабських країнах, а починаючи з XIII ст. — у західноєвропейських. Завезений арабськими купцями у Європу, він був не дуже якісний, шорсткий, сірого або жовтого кольору. Тому, очевидно, в 1221 р. імператор Священної Римської імперії Фрідріх II (1194–1250) видав наказ знищити всі документи, складені на папері, і переписати їх на добре обробленому пергаменті.

Не був якісним і папір, виготовлений у перших європейських паперових млинах, але з кінця XIII—початку XIV ст. він почав впевнено конкурувати за своєю якістю з арабським. Європейські спеціалісти на цей час уже могли пропонувати папір різноманітних сортів і розмірів.

Ранні кодекси (II–III ст.) являли собою, як правило, один пергаментний зошит і мали палітурні кришки, виготовлені зі склеєного з декількох шарів папірусу, які іноді обтягували шкірою. Найстарішими кодексами, що дійшли до нашого часу, вважаються тексти Біблії, переписані в IV–V ст. — Сінайський, Александрійський та Ватиканський. Збереглися й рукописи християнських істориків — всесвітні хроніки, датовані IV–V ст., на основі яких і написані в подальшому історії багатьох західноєвропейських країн.

Доба Середньовіччя в розвитку книжкової культури займає особливе місце. Латинська середньовічна пергаментна рукописна книга вирішила всі питання, пов'язані з виготовленням кодексу: структурні (посторінкову побудову тексту і графічного матеріалу залежно від функціонального призначення рукопису), технологічні (принцип фальцювання зошитів, скріплення зошитів у книжковий блок та виготовлення книжкових оправ) та естетичні (художнє оздоблення манускриптів залежно від стильових вимог свого часу).

У зв'язку зі спорідненістю багатьох мов країн Західної Європи, писемність яких базувалася



Євангеліє. Зразок оздоблення початкового аркуша. Німеччина. IX ст.

на латиниці, процес розвитку книжкової справи набував спільних рис. Коли в одній країні з'являлися певні вдосконалення щодо композиції рукопису або технології виготовлення книжкового блока та оправ, їх відразу підхоплювали майстри книги в інших країнах Європи. Тому середньовічна латинська книга-кодекс за внутрішньою структурою та матеріальною конструкцією розвивалась у єдиному руслі. Різниця проявлялася тільки у регіональних особливостях художнього оздоблення рукописів і шрифтових накреслень.

Майже в усіх великих європейських монастирях, що мали скрипторії, традиційно готували спеціалістів для виготовлення рукописів: каліграфів, рубрикаторів, оздоблювачів, художників-мініатюристів, палітурників, майстрів із виготовлення пергаментних аркушів, асортименту фарб, чорнила та необхідних інструментів.

Виготовлення майбутніх рукописів починалося з підготовки пергаментних аркушів. Як правило, у монастир надходили грубо оброблені телячі шкури, з яких нарізáли аркуші певних розмірів. Потім майстри ретельно обробляли поверхню аркушів з обох боків ножами, шліфували пемзою і заклеювали тріщини спеціальним клеєм. На підготовлених пергаментних аркушах свинцевим олівцем або срібним грифелем креслили загальні рамки текстової сторінки, розміри стовпців і лінійки для майбутніх рядків тексту.

Великого значення надавали розмірові книжкових полів навколо тексту: внизу їх робили значно більшими, ніж вгорі, а зовнішні поля (зліва і справа на розгорті) були більшими, ніж корінцеві. При такій пропорційності розміру полів створювалася монолітна композиція із двох сторінок, у якій міцно утримувалися всі текстові та графічні елементи. До речі, німецький дослідник і майстер книги Мільхзак на початку XX ст. виміряв поля багатьох середньовічних манускриптів і на основі визначених закономірностей розробив правила-рекомендації щодо розмірів полів у сучасній книзі — їх співвідношення повинно становити 2:3:4:6. Рекомендованих ним пропорцій дотримуються художники нашого часу в так званих подарункових виданнях.

Після підготовчих процесів каліграфи бралися до переписування текстів на пергаментних аркушах. При переписуванні вони залишали на сторінках незаповнені текстом місця для рубрик, окремих кольорових літер та рядків, великих оздоблених ініціалів, декоративних прикрас і мініатюр.

Латинські манускрипти не мали титульного аркуша. Іноді на початку тексту містилися слова: «Книга... починається» («Incipit Liber qui dicitur...»), а в кінці тексту — «Книга завершується...» («Explicit Liber...») — у поєднанні з початковими і кінцевими словами твору. Вихідні дані писали наприкінці книги у колофоні, вказуючи назву рукопису, прізвище переписувача, рік і місце виготовлення книги.

Насиченість рукопису мальованими елементами залежала від змісту рукопису: в наукових трактатах, навчальній літературі малювали тільки великі ініціали, рубрики, окремі рядки та буквиці в рядках; рукописи літургійного характеру містили сторінкові мініатюри, малюнки на полях та орнаментально-декоративні оздоби. Так, Біблія, виготовлена у Франції (XII ст.), налічує близько 5 тисяч прикрас.

Перехід до багатозошитних кодексів поставив майстрів перед необхідністю вдосконалити систему комплектування зігнутих навпіл пергаментних аркушів у зошити, а зошитів — у книжкові блоки. Аркуші (навіть для одного зошита), як правило, переписували декілька скрипторів. Щоби запобігти помилкам при фальцюванні аркушів у зошити (а зошитів у книжкові блоки), на аркушах і зошитах робили цифрові та буквені позначення, а також рекламанти — рядки, окремі слова або частини слів, з яких починався текст наступних сторінок. Рекламанти писали в нижньому правому кутку під основним текстом і підкреслювали лінією. Систему рекламантів при виготовленні кодексів перейняли з глиняних книжок Месопотамії. Наслідуючи структуру запису на глиняних табличках давньовавилонського міфу «Енума елиш», угорі над першим рядком тексту кожного зігнутого навпіл аркуша писали початкові слова твору (колонтитул), а кожен аркуш нумерували римськими чи арабськими цифрами (колонцифрами). Така неповна цифрова нумерація через сторінку називається *фоліацією* (від лат. *folium* — аркуш). Повну нумерацію сторінок — *пагінацію* (від лат. *pagina* — сторінка) — почали використовувати лише у друкованій книзі наприкінці XV ст., хоча поодинокі випадки користування цією системою зареєстровано істориками і в рукописах XIV ст.

Таким чином, щоби безпомилково виготовити книжковий блок, середньовічні майстри користувалися системою рекламантів, колонтитулів і фоліацією для складання аркушів у зошити. Зошити, в свою чергу, позначали *кустодами* (від лат. *custodia* — охорона, застава). Це були спеціальні позначення — римські цифри й окремі літери. Цифра означала порядковий номер зошита, а буква — кількість аркушів у зошиті: B(inio) — два зігнутих навпіл аркуші у зошиті, T(ernio) — три аркуші, Qua(ternio) — чотири аркуші і т. д. У кожному монастирському скрипторії існували свої правила розміщення кустод на аркушах. У друкованих книгах XV–XVI ст. ці позначення стали називати інакше: кустоду — сигнатурою, а рекламант — кустодою.

Зі складених зошитів утворювався книжковий блок. Найдавнішим способом скріплювання зошитів, який використовували ще

у коптських монастирях III–IV ст., було зшивання «ланцюжком». При цьому перший зошит скріплювали з наступним і одночасно зі спинкою шкіряної оправи. На поверхні спинки внаслідок цього утворювався візерунок, який книжкові майстри вважали одним із декоративних елементів оздоблення оправ.

З розвитком середньовічної культури вдосконалюється й художнє оформлення манускриптів. Основним декоративним елементом латинської книги став великий оздоблений ініціал, який іноді займав цілу сторінку. В його композицію вводилися не тільки орнаментальні прикраси, а й багатофігурні мініатюри. Ускладнилася конструкція заголовків та інших рубрикаційних елементів; з'явилися орнаментально-декоративні прикраси та невеличкі ілюстрації на книжкових полях. Згодом майстри почали обрамлювати текст декоративним рослинним орнаментом, майже повністю замальовуючи поля. Ілюстрації подавалися в тексті досить різноманітно: на полях, над текстом, між рядками, між текстовими колонками, а також як сторінкові мініатюри.

У різних регіонах Європи VIII–X ст. створили свої орнаментально-декоративні стильові напрямки. В рукописах Франції та Північної Італії митці книги використовували прикраси на основі елементів рослинного характеру; для книг середземноморських регіонів характерним був плетінчастий орнамент і великі ініціальні літери, оздоблені білими крапками; рукописи скандинавських країн прикрашав так званий тваринний орнамент, удосконалений пізніше ірландськими та англосаксонськими майстрами.

Ґотичний період вніс свої корективи в художнє оформлення латинської рукописної книги. Ще чіткішою стала структура манускрипту завдяки підкресленню рубрикаційної ієрархії. Початок тексту або його значну частину прикрашали великим ініціалом, початок слова — меншим, а в тексті робили виокремлення ще меншими ініціальними літерами або цілими рядками. Всередині великих ініціалів, як правило, поміщали мініатюри, які безпосередньо стосувалися початку тексту. Окрім появи нових графічних особливостей у рукописних ґотичних шрифтах, в орнаментальному декорі ґотичної книги стали переважати рослинні мотиви — зображення гострих листків плюща, терну та гостролисту. Гостроконечний рослинний орнамент малювали між текстовими стовпцями і заповнювали ним поля книги, створюючи пишні декоративні рами навколо тексту й мініатюр.

З XIV ст. на італійську книгу почали впливати гуманістичні ідеї світогляду. Виник попит на книгу, написану рідною мовою, а також інтерес до культури античного світу. Каліграфи, переписуючи манускрипти, виконані каролінзьким мінускулом, захопилися цим шрифтом, помилково думаючи, що ці книги мають давньоримське або давньогрецьке походження. Так почав складатися гуманістичний мінускул. Літери нового шрифту мали квадратні пропорції, вільно писалися і легко читалися. У зв'язку з тим, що ці літери нагадували своїм накресленням шрифти античної доби, вони одержали загальну назву *антиква* (від лат. *antiquus* — давній).

Писці та художники почали вносити в гуманістичну книгу нові структурні й художні підходи: зменшуються формати рукописів, декор сторінок стає скромнішим, головна увага починає приділятися інформативності.

РОЗВИТОК ГРАФІКИ ЛАТИНСЬКИХ РУКОПИСНИХ ШРИФТІВ

Римські шрифти

Римський капітальний монументальний шрифт. У Римській імперії латинські урочисті написи на стінах палаців, тріумфальних арках, колонах, стелах та інших величних спорудах висікали монументальними маюскульними (великими) літерами. Вважається, що вони написані *капітальним монументальним шрифтом* (Capitalis monumentalis).

Пропорції літер ранньої форми римського монументального письма (III–II ст. до н. е.) ще відзначалися певною геометричністю і мали пропорції квадрата; літера «O» була ще без нахилу і мала форму повного кола. Пізніше (з II–I ст. до н. е.) на штамбах літер з'являються серифи.

До нашого часу дійшли зразки капітального письма, в яких малюнки літер ширші або вужчі від форми квадрата. У I ст. була остаточно сформована графіка літер римського капітального монументального шрифту, в якому зникла геометрична сухість. Літера «O» та овальні елементи літер набули нахилу вліво. Основні штрихи літер були рівними відносно горизонтальних ліній рядків і закінчувалися



Латинський Міссал. Зразок оздоблення рукопису у готичний період. Німеччина. 1485 р.

чіткими трикутними серифами. Між товщиною основних і допоміжних штрихів існували гармонійні пропорційні співвідношення. Літери висікали в рядках окремо одна від одної, вони легко читалися на відстані.

Таке письмо ввійшло у книгознавчу літературу як *класична форма римського капітального монументального шрифту*. Цей шрифт має декілька графічних модифікацій. Найкращою писемною пам'яткою класичного капітального письма вважається напис, висічений на колоні Траяна у Римі, спорудженій архітектором Аполлодором із Дамаска у 101–114 рр.



Римський капітальний монументальний шрифт. Із колони Траяна. Рим. 114 р.

Римський капітальний квадратний шрифт. *Капітальний квадратний шрифт* (Capitalis quadrata) створений на основі капітального монументального шрифту як різновид *маюскульного книжкового письма.* Починаючи з І ст. до н. е., в Римі та римських провінціях скриптори користувалися ним для складання державних і юридичних документів, переписування текстів на папірусних та пергаментних сувоях, а з III ст. — для створення пергаментних кодексів з творами грецьких і римських класиків. З IV ст. цьому письму стали надавати перевагу при виготовленні богослужбових манускриптів.

IPSEVOLANSTENVES
CVRRITITERTVTVMN
PROMISSISQVEPATRIS

Римський капітальний квадратний шрифт. IV ст.

TERPATEREXTRVCTOSDIS
SAEPTIMAPOSTDECIMAM
ETPRENSOSDMITAREBO

Римський капітальний рустичний шрифт. V ст.

Римський мінускульний курсив. IV ст.

Літери маюскульного книжкового шрифту писали (радше малювали) в рядку окремо одна від одної, що надавало текстові урочистого характеру. Основні штрихи літер не виходили за межі верхніх і нижніх рядкових ліній. Пропорції літер наближалися до пропорцій монументального квадратного шрифту. Між основними та допоміжними штрихами було контрастне співвідношення. Літера «О» й округлі елементи літер писалися на основі осі, нахиленої вліво. Слова в рядках ще не відділялися одне від одного проміжками, а речення розмежовувалися крапкою або штрихом.

Маюскульний квадратний шрифт повсюдно використовувався до кінця V ст. Дещо пізніше літерами цього шрифту писали тільки заголовки та ініціали.

Найдавнішою писемною пам'яткою, написаною маюскульним квадратним письмом, є чотири пергаментні аркуші з тексту поеми римського поета І ст. до н. е. Марона Публія Вергілія «Георгіки», які переписані у IV ст. (зберігаються у Ватиканській бібліотеці).

Римський капітальний рустичний шрифт. *Рустичне* (від лат. *rusticus* — грубий, селянський) маюскульне книжкове письмо сформувалося також на основі капітального монументального шрифту під впливом зразків швидкісного написання римськими городянами різноманітних оголошень, реклам, повідомлень про гладіаторські бої. Особливо вплинуло на формування цього шрифту писання текстів до «Щоденних Римських вістей». Літери капітального рустичного письма виводили ширококонечним очеретяним каламом, кінець якого зрізували навскіс. Ці літери були вузькі, кутасті, з тонкими вертикальними і широкими горизонтальними штрихами. Проміжків між словами та реченнями не залишали.

Рустичним письмом переписували тексти сувоїв до кінця VI ст. У подальшому, майже

Римський унціал. V ст.

Римський півунціал. VI ст.

до X ст., рустичними літерами виділяли заголовки, ініціали та важливі рядки в тексті.

Найстарішою писемною пам'яткою, написаною капітальним рустичним шрифтом, є частина папірусного сувою, знайденого в Єгипті у місцевості Оксирінхі, датованого 45–54 рр. Капітальною рустикою також написаний на пергаменті твір Пруденція «Химні» (V ст.).

Римський курсив. Для виготовлення богослужбових і коштовних світських рукописів писці користувалися маюскульним капітальним квадратним, рустичним або унціальним шрифтами. В побуті, листуванні, торговельній, юридичній та інших сферах — вживали *курсивне маюскульне письмо*. Поступово римський маюскульний курсив ускладнюється: великі літери перетворюються на малі (наприклад, «M» на «m», «N» на «n»), з'являються численні виносні літери (над рядком і під рядком), а суміжні мінускульні літери починають писатися з'єднаними, без відривання пера.

Римським курсивом переписували і маловартісні богослужбові рукописи для приватного повсякденного користування, і книжки світського характеру. Наприкінці IV—на початку V ст. римський мінускульний курсив почав впливати на унціальне письмо, що зумовило використання в ньому мінускульних (малих) літер.

Римський унціал. Наприкінці IV—на початку V ст. виникає новий вид шрифту — *римський унціал*, складений з маюскульних літер. У деяких з них з'явилися виносні елементи букв, які виступали за межі верхніх і нижніх рядкових ліній.

Римський унціал сформувався з елементів літер капітального квадратного шрифту, заокруглених літер грецького унціалу та старого римського маюскульного курсиву. Оскільки скриптори стали писати виключно на пергаменті, то калами замінили пташиними перами, завдяки чому літерам можна було надавати чітких і м'яких округлих форм. Пропорції літер римського унціалу наближалися до квадрата, а в деяких знаках ширина була більша від висоти; вертикальні й округлі елементи писалися широкими штрихами; у певних штамбах були відсутні засічки. Між словами в рядках ще не робили проміжків, вони почали використовуватися лише у VIII ст.

Унціальним письмом скриптори переписували рукописи значно швидше, ніж капітальним квадратним. Крім цього, унціальне письмо було світліше і читабельніше, ніж рустичне.

Урочистий унціальний шрифт при переписуванні богослужбових рукописів став основним у країнах християнського Заходу. Унціальне маюскульне письмо використовували в латиномовних країнах до VIII ст. Найстарішою унціальною латинською пам'яткою є ватиканський палімпсест із трактатом Цицерона «Про державу» (Cicero «De republica»), датований IV ст.

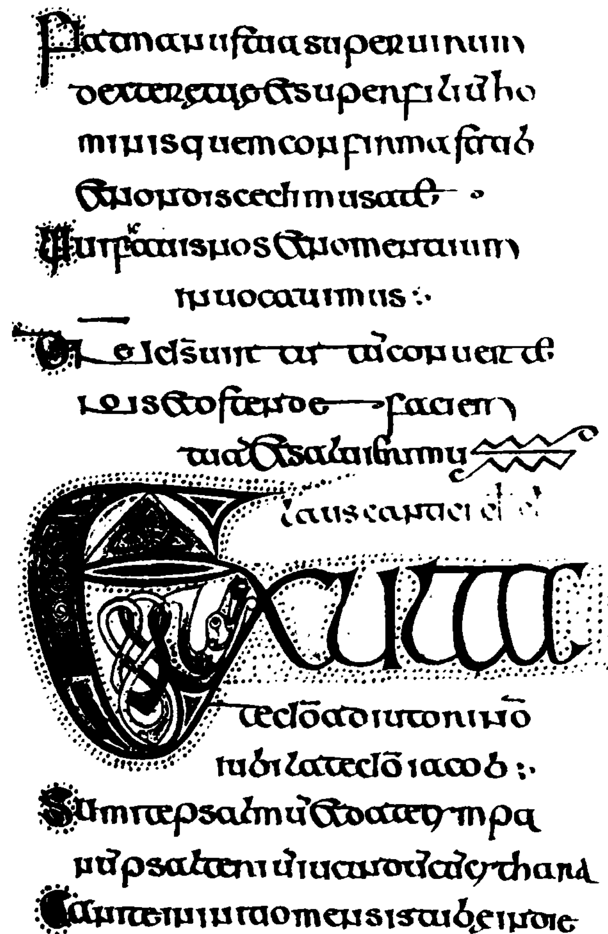
Римський півунціал. *Півунціальне письмо* було сформоване на основі поєднання форм унціального шрифту та курсиву.

З курсиву запозичена велика кількість знаків, збережені й округлі елементи, притаманні літерам унціалу. Особливістю півунціального письма було використання в малюнку літер видовжених верхніх і нижніх виносних елементів, що надавало йому певної декоративності.

З розвитком цього письма почався поступовий перехід від маюскульних літер до мінускульних. Римський півунціал скриптори використовували нарівні з унціальним письмом з V до VIII ст. Його розквіт припадає на VI–VII ст.

Шрифти західноєвропейських країн доби раннього Середньовіччя

З виникненням у Європі після падіння Західної Римської імперії багатьох незалежних держав — королівств, графств, князівств, народи яких послуговувалися латинською мовою, виникли й латинські діалекти. Відповідно



Ірландський півунціал. VIII ст.

сформувалися різновиди, національні (регіональні) накреслення латинського письма:

острівне письмо в Ірландії та Англії;

давньоіталійське беневентанське на півдні Італії;

лангобардське на півночі Італії;

вестготське в Іспанії;

меровінзьке (франко-галльське) у Франції;

каролінзьке — у Франції.

Ірландський півунціал. Християнське вчення приходить в Ірландію лише у IV ст. Згодом тут будують монастирі. У V–VI ст. французькі та італійські місіонери з континенту завозять необхідну літургійну літературу. Ірландські ченці виявилися хорошими учнями і, досить швидко засвоївши римське півунціальне письмо, почали самі забезпечувати себе необхідними богослужбовими книгами. Активна культурна діяльність ірландських монастирів стала відома в багатьох країнах континентальної Європи, і в незалежну Ірландію звідти прибували відомі в християнському світі проповідники та вчені-теологи.

Ірландські ченці жили в окремих келіях монастиря, а для переписування та виготовлення манускриптів збиралися в спеціальному приміщенні. Інтенсивно створювалися монастирські бібліотеки. До IX ст. в Ірландії книги переписували вже більш ніж у 100 монастирських скрипторіях.

Півунціальне письмо в Ірландії розвивалось відносно самостійно, але місцеві каліграфи багато елементів запозичили від грецького та римського унціалу, а також від рун. В округлих літерах з'явилися різкі злами, в штамбах — трикутні потовщені закінчення, верхня частина всіх літер стала товстішою. Між словами писці робили виразні проміжки.

В ірландському півунціалі, як і в інших регіональних різновидах латинського письма на європейському континенті, скриптори почали використовувати в тексті скорочення часто повторюваних слів та систему лігатур.

Наприклад, «DS» — «deus» (бог), «DNS» — «dominus» (пан), «EPS» — «episcopus» (єпископ) і т. д. Згодом ці скорочення настільки ускладнилися, що виникла потреба у створенні спеціальних словників з поясненнями і коментарями.

Характерним ірландським півунціалом написано приблизно в 680 р. Євангеліє з Дарроу (зберігається в бібліотеці Дубліна).

Англосаксонський півунціал. У монастирських скрипторіях Англії майстри переписували рукописи шрифтом, графіка якого сформована під впливом форм римського унціального й ірландського півунціального шрифтів. Англосаксонське півунціальне письмо відрізнялося підкреслено гострим написанням літер: нижні закінчення штамбів та нижні виносні елементи завершувалися гострими штрихами, а верхні, внаслідок спеціального натиску пера, мали вигляд трикутника. Цей шрифт отримав назву гострого шрифту.

Давньоіталійський півунціал. На території Італії до кінця VIII ст. були сформовані так звані обласні шрифти. На півдні Італії — в Беневентанському герцогстві, в скрипторіях монастирів у Монте-Касіно та Салерно — беневентанський півунціал, а на півночі — в Лангобардському королівстві — так званий лангобардський півунціал. Вони базувалися на римському унціалі та римському курсивному письмі. Ці обидва півунціальні шрифти, а також мінускульний шрифт куріал, розроблений каліграфами в папській канцелярії, відзначалися виразною каліграфічністю.

Вестготський півунціал. На території колишньої римської провінції Іберії (тепер територія Іспанії), де у V ст. вестготи

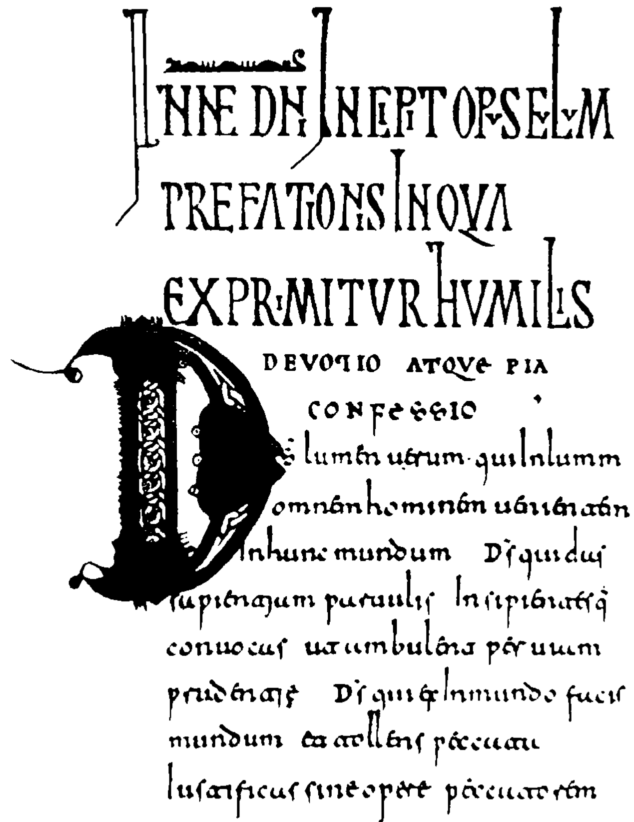
створили державу, формується ще один різновид латинського півуставного письма — вестготський півунціал, який проіснував до початку IX ст.

Вестготське письмо було сформоване на основі форм римського унціального шрифту та елементів арабського письма. Незважаючи на використання видовжених виносних елементів літер та нахилу знаків вліво, вестготський півунціальний шрифт не втратив чіткої читабельності.

Меровінзький півунціал. Наприкінці V ст. на території римської провінції Галлії король Хлодвіг I створив Франкську державу. Християнство римського обряду стало офіційною державною релігією. Почали будуватися монастирі, а при них організовувалися скрипторії, в яких на основі римського півуставного та курсивного письма був створений меровінзький мінускульний шрифт. Вузлуваті літери цього шрифту поміщалися в рядках більш стисло, виносні елементи деяких літер були занадто видовжені, що надавало цьому типові письма певної декоративності. Ним писали, насамперед, різноманітні документи у державній канцелярії. Меровінзький мінускульний шрифт використовувався до IX ст.

Каролінзький мінускул. Протягом VIII–IX ст. — в період створення королем Карлом Великим (742–814) Франкської імперії, у яку ввійшли землі всієї Західної та частини Центральної Європи, в тому числі й територія Північної Італії (Лангобардське королівство), в імперії почався етап нового піднесення книжкової справи. Активно велася підготовка освічених людей, які б могли професійно вести адміністративну, дипломатичну та військову справи у державі. Світські школи та навчальні заклади вищого типу працювали за новими навчальними програмами, вільними від церковного впливу.

Карл Великий запросив до двору найвидатніших європейських учених і літераторів того часу. На це запрошення прибули англосаксонець Флакк Альбін Алкуїн (735–804) — автор богословських трактатів, підручників з філософії та математики, лангобард Павло Диякон — знавець латини, грецької мови та античної літератури, вестгот Теодульф — відомий поет, а також багато інших фахівців, зусиллями яких при імператорському дворі створена академія зі школою вищого типу при ній. Члени академії читали лекції, укладали підручники та навчальні

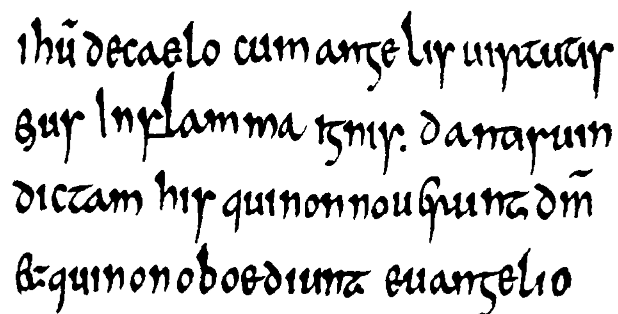


Вестготський півунціал. X ст.

посібники, здійснювали перекладацьку роботу, наукове редагування творів античних авторів, писали трактати, брали участь у диспутах. Згідно з античними традиціями, в академії викладалося «сім вільних мистецтв»: граматика, арифметика, геометрія, астрономія, риторика, діалектика та музика.

За прикладом двору Карла Великого розширюють свою просвітницьку діяльність і монастирі: у монастирських бібліотеках та скрипторіях активно збирають і переписують рукописи грецьких та римських класиків. Завдяки праці монастирських скрипторів до нашого часу дійшли твори Публія Корнелія Таціта, Гая Светонія Транквілла, Гая Кріспа Саллюстія, Марка Туллія Ціцерона, Марона Публія Вергілія та багатьох інших визначних авторів античності.

У період кінця VIII—початку IX ст., який науковці називають Каролінзьким відрод-



Англосаксонський півунціал. VIII ст.

INCPNT CAPL
DIALOGI II

I Ubi multitudo homi
num insperata occurrit
audire gallum descimar
tini uirtutibus locaturo
II Ubi puellam duodecennem ab
utero mutam curauit
III Ubi oleum subeius benedictio
necreuit et ampulla cumo
leo quod benedixerat super
constratum marmore pa
uimentum caecidit et in
terra est inuenta
IIII Ubi ipsius nomine inuocato
R XVII

Каролінський мінускул. IX ст.

женням, було створено багато чудово оформлених манускриптів: кодекси писали золотом і сріблом на пергаменті, пофарбованому пурпурним кольором, та прикрашали численними мініатюрами й ініціалами. Каліграфи розробили нове накреслення літер латинського письма, яке отримало назву каролінський мінускул.

Каролінський мінускул, який відзначався графічною завершеністю малюнка латинських літер, витіснив усі національні різновиди латинського письма і набув поширення не тільки на території імперії, а й поза її межами — в Італії, Іспанії, Англії. Появу графіки цього письма деякі дослідники пов'язують з іменем англосаксонця Алкуїна, запрошеного Карлом Великим. Взявши участь у створенні придворної академії, Алкуїн згодом став абатом католицького монастиря св. Мартина в м. Тур. У монастирі він заснував каліграфічну школу, творчий доробок якої потім взяв за основу Карл Великий при уніфікації письма. Каролінський мінускул виявився настільки графічно вдосконалений — чіткі й округлі літери було зручно писати і легко читати, — що на довгі роки утвердився як основний шрифт більшості європейських країн. В подальшому каролінський мінускул послужив зразком для створення гуманістичного мінускулу (XIV ст.), а згодом і першого друкарського шрифту — антикви (XV ст.).

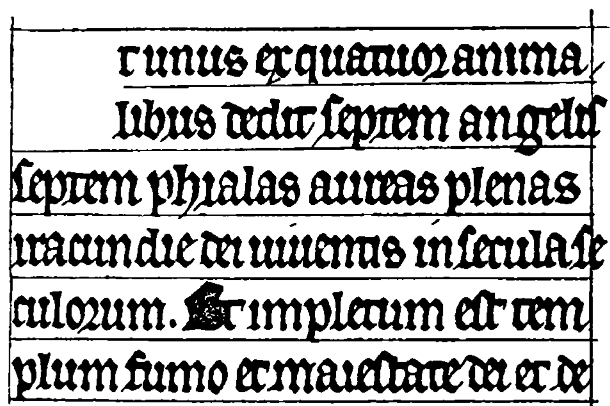
Ґотичні шрифти

У 962 р. в Європі виникло нове державне об'єднання — Священна Римська імперія, створена германським королем Оттоном І (912–973), який приєднав до свого королівства землі північної та середньої Італії (включно з Римом), Чехії, Швейцарії, Бургундії й Нідерландів. Імператори постійно вели війни на півдні та сході Європи. Під керівництвом західноєвропейських феодалів та ієрархів Католицької Церкви починається І хрестовий похід лицарів на Схід (1096–1099), загарбницька мета якого була прикрита релігійними гаслами боротьби проти невірних (мусульман) і визволення Гробу Господнього та Святої землі.

У добу правління імператорів Оттонської династії ігнорувалося придворне вишукане мистецтво періоду Карла Великого. Нова естетика базувалася на звеличенні культу сили та суворого життя воїна. Скрізь будували фортечні споруди, замки, монастирські комплекси з могутніми стінами. Вважалося героїзмом, коли чернець, озброївшись мечем, ставав у битві поруч із лицарем. Основними осередками культури й освіти стали монастирі.

Найбільшої слави у переписуванні рукописів набули скрипторії монастирів, розташованих у північних та східних районах франкських князівств і на території Південної Німеччини. Так, у скрипторії абатства Мон-Сен-Мішель згодом сформувався особливий, монастирський, стиль книжкового оформлення, в якому перевагу надавали мистецтву каліграфії, а художнє оформлення було простим. Графічна система цього письма вже не мала нічого спільного з графікою каролінзького мінускулу: літери стають вужчими та щільнішими, округлі елементи в них змінюються на гострі, проміжки між словами та реченнями зменшуються, знову використовується багато скорочень і лігатур. Велика щільність тексту робить сторінки темними. Пізніше італійські гуманісти визначили загальну назву цього виду письма, назвавши його *ґотичним*.

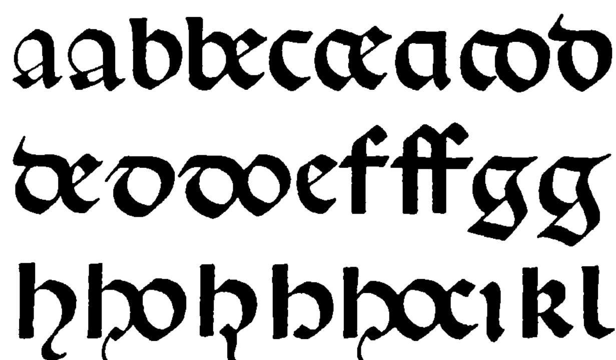
З розвитком ґотичного письма в його межах сформувалося декілька видів шрифтів: у Північній Європі широке розповсюдження отримали шрифтові накреслення *текстура*, *швабахер* і *фрактура*, а в Південній Європі — *ротунда*, *бастарда* та *ґотична антиква*. Три останні накреслення були знайомі скрипторам північноєвропейських країн. Хоч ґотичне письмо було свого часу сформоване в монастирських скрипторіях Північної Франції, але найбільшого поширення воно набуло в Німеччині та країнах Північної Європи. Наприклад, швабахер і фрактурні шрифти наприкінці XVI ст. стали вважатися національними німецькими шрифтами, якими друкарі складали книги лише з німецькими текстами. Латинськомовні книги, як правило, складали антиквою.



Текстура. XIII ст.

Протягом тривалого часу науковці вважали, що графіка ґотичних шрифтів розвивалася паралельно з розвитком ґотичного стилю в архітектурі, більше того — що ґотичне письмо було логічним продовженням архітектурної ґотики. Але дослідження свідчать, що графіка ґотичного письма зародилася на півночі Франції приблизно в середині XI ст., тобто за 100 років до утвердження ґотичного стилю в архітектурі (середина XII ст.). На думку багатьох істориків книги, між малюнком стрілчастої арки ґотичної архітектури і зламом у штрихах літер ґотичного письма немає нічого спільного.

Текстура. Літерам шрифту *текстура* (від лат. *textura* — тканина, набивка), який сформувався в XIII ст. у скрипторіях Північної Франції, властиві гострий малюнок і компактні вузькі знаки. У літерах не було заокруглених елементів, як у каролінзькому мінускулі, основні штрихи мали ромбоподібні потовщення,



Готична ротунда. XIV ст.

Різновиди бастарди: а — флорентійська, б — французька, в — верхньорейнська, г — швабська, д — австрійська, е — з верхньої Баварії, є — кельнська. XIV–XV ст.

виводилися строго геометрично, відрізняючись лише довжиною та нахилом. Сторінки на розгортах манускриптів були щільно заповнені текстом і нагадували фактуру тканини.

Шрифт текстура використовувався здебільшого для переписування рукописів. Тому, можливо, графіку текстурних рукописних шрифтів використав Й. Ґутенберґ для створення свого першого складального шрифту, яким він у 1447 р. надрукував календарі та підручники латинської мови (донати).

Ротунда. В Італії протягом XIII ст. текстурні форми письма почали змінюватися і наприкінці XIV ст. виник шрифт *ротунда* (від лат. *rotundus* — заокруглений), основу якого становили малюнки елементів літер каролінзького мінускулу й текстури. Відсутність ромбоподібних закінчень, використання заокруглених елементів літер і дещо збільшений внутрішньобуквений простір дали змогу робити текстові сторінки в рукописах світлішими порівняно з текстурою.

У Північній Італії в XV ст. заокруглене ґотичне письмо типу ротунда називали *болонським*, або *ломбардським* — за місцем походження.

Пізніше графічні ознаки ротунди вплинули на формування гуманістичного мінускулу, а згодом лягли в основу перших друкарських шрифтів італійських першодрукарів.

Бастарда. У XIV–XV ст. для повсякденних потреб і для переписування книг національними мовами писці користувалися бастардним письмом, що також сформувалося у Північній Франції. *Бастардний шрифт* (від франц. *bastard* — несправжній, незаконнонароджений) був чимось середнім між ґотичним мінускулом (ґотичним курсивом) і текстурою. Він забезпечував швидке і щільне письмо. На основі французької бастарди, поширеної здебільшого у Парижі, згодом сформувалися національні бастардні накреслення: англійське, німецьке, нідерландське, чеське та ін.

Для бастарди характерне активне виявлення малюнка літери «f», використання різких завитків управо (іноді вліво) у високих подовженнях літер, які створювали декоративні овальні вузли, і вузькі закінчення нижніх виносних частин знаків. Взагалі бастардами вважають різні види письма, утворені як наслідок поєднання ґотики й антикви.

Національні модифікації бастардного рукописного шрифту пізніше стали основою для складальних друкарських шрифтів. Наприклад, англійський першодрукар Вільям Кекстон (1422–1491) на основі нідерландських бастардних рукописних шрифтів спроектував і відлив складальний шрифт, яким у 1475 р. надрукував свою першу книгу «Історія облоги та здобуття Трої».

Швабахер. Протягом XIV–XV ст. в Німеччині на основі текстури та бастардних шрифтів створено багато варіантів ґотичних рукописних накреслень, але найбільшого поширення набув ґотичний шрифт періоду Ренесансу, сформований у скрипторіях Нюрнберґа і Авґсбурґа. Він отримав назву

швабахер — можливо, від назви м. Швабах, що поблизу Нюрнберга.

Головними ознаками швабахера були дугоподібні заокруглення, які вгорі та внизу літер ставали загостреними, злами верхніх штамбів деяких літер (наприклад, «n», «m»), різкий характер накреслення великих літер та зменшення кількості лігатур. Шрифт виглядав дещо грубувато, зате відзначався легкістю читання.

Завершеної форми цей шрифт набув у 1485 р. в друкарні Фрідріха Кройсснера (Нюрнберг). На початку XVI ст. швабахер став основним шрифтом періоду селянського руху та Реформації.

Фрактура. В середині XVI ст. швабахер поступився місцем новому готичниму шрифтові — *фрактурі* (від нім. *fraktur* — злам). У фрактурному письмі літери стали більш вузькими; їх вертикальні штрихи (як у текстурному шрифті) були зі зламами, а округлі штрихи — подібні до графіки ротунди; з'явилися численні декоративні розчерки. Графічну основу фрактури розробив у 1507–1510 рр. бенедиктинський монах і каліграф Леонард Вагнер для придворної канцелярії, а доопрацював секретар канцелярії імператора Максиміліана І — Вінцент Рокнер.

У 1513 р. за наказом імператора на основі цих шрифтових малюнків друкар Йоганн Шенсперґер вирізьбив пуансони, відлив шрифт і видрукував для імператора великоформатний Молитовник.

Готико-антиква. Починаючи з середини XIV ст., у період формування гуманістичного руху в Італії, починає формуватися новий тип латинського письма, графіка якого базувалась на малюнку літер каролінзького мінускулу. Найдавніші рукописи римських авторів, з якими ознайомилися діячі італійського гуманізму, були переписані франкськими скрипторами ще у IX–X ст., тобто у часи Каролінзького відродження. Гуманісти помилково вважали, що ці рукописи виготовлені ще в часи Стародавнього Риму, тому шрифт рукописів назвали *антиквою (*від лат. *antiquus* — стародавній).

Готико-антиквове латинське письмо в історії книги розглядається як перехідна форма від готичного до гуманістичного письма (новокаролінзького). У графічну основу його малих літер увійшли стильові форми каролінзького мінускулу, ротунди і готичного мінускулу.

N dem namen der heyligen dryfaltigke
fürstin vnd junckfrawen Marien vnd
treers sant Georigẽ. Wir Maximilian
mig zů allen zeyten merer des reichs zů
künig. Ertzhertzog zů Osterrich hertz
Gellern rc Graue zů Habspurg zů Flä
gnadẽ. Wir Berchtold des heyligẽ stů
ligen Römischẽ reichs durch Germar
Friderich bischoff zů Augspurg. Albre

Швабахер. XV ст.

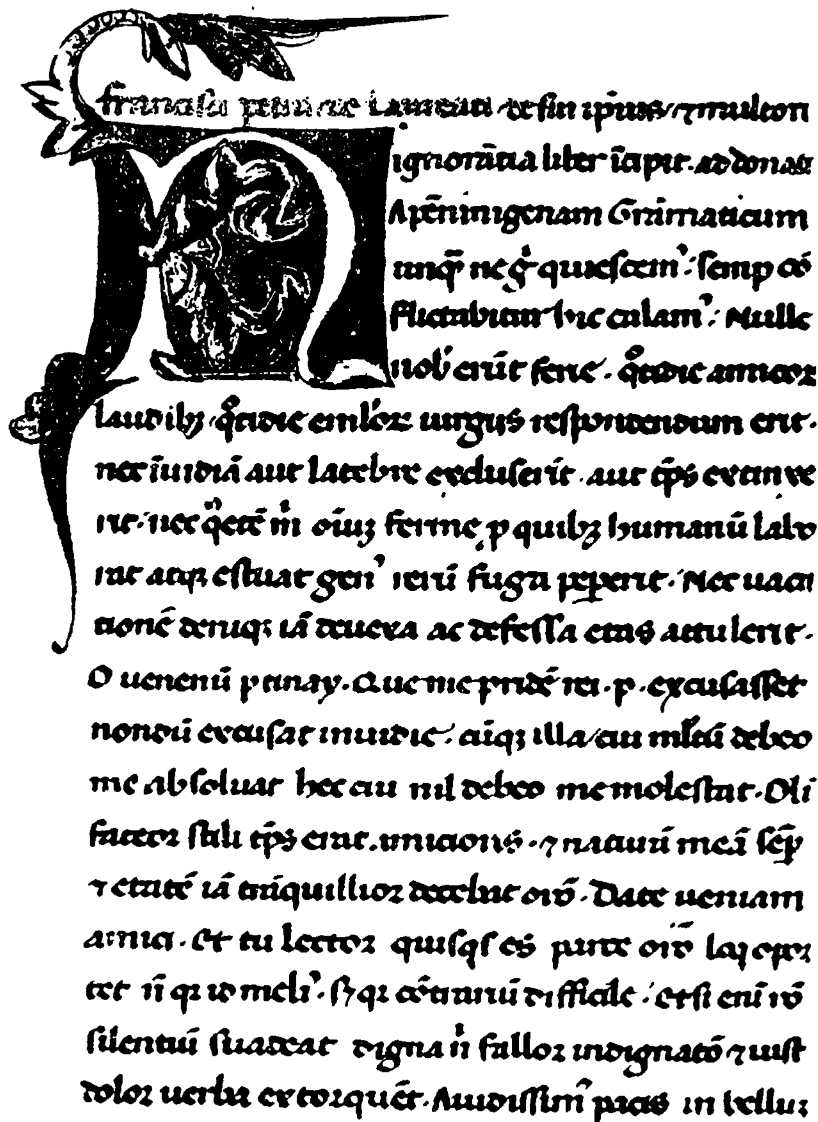
Вважається, що графіку готичної антикви впровадив Франческо Петрарка (1304–1374). Він нібито власноручно переписав цим шрифтом у 1368 р. рукопис «Про незнання себе самого та багатьох» («De sui ipsius et multorum ignorantia»).

Поет-гуманіст багато зусиль доклав до розвитку світської культури раннього Відродження. Як відомо, церковні ієрархи намагалися обмежувати освіченість ченців. Наслідком цієї політики стало те, що вже в другій половині XIII ст. у монастирських скрипторіях залишилося дуже мало грамотних переписувачів. У відомому в Європі Сант-Галленському монастирі (Німеччина) наприкінці XIII ст. не було жодного освіченого ченця. Там, де в монастирях ще діяли скрипторії, писці вже не ставили за мету піднесення каліграфічної майстерності, а тим більше розвиток мистецтва книги взагалі. Майстерні з виготовлення пергаменту в багатьох монастирях не працювали, тому для виготовлення нових книг почали використовувати аркуші старих манускриптів, змиваючи або зішкрябуючи первинні тексти.

Великий прихильник античності Ф. Петрарка, подорожуючи по країні, в багатьох монастирських сховищах знайшов і повернув до життя немало безцінних грецьких і латинських рукописів, які були доведені до жахливого стану.

Funffhundert vnd Im neunzehe
Ist dis fundament Durch Johan
Rechenmaister vnd Modist zu
seinen schulern zu einer vnterwe

Рукописна фрактура. XVI ст.



Готико-антиква. Цей шрифт приписують Петрарці. 1368 р.

Шрифтова графіка доби Відродження

З XIV ст. країни Західної Європи переживають період культурного й ідейного розквіту. Цей період, який отримав назву Відродження, або Ренесансу, в Італії тривав протягом XIV–XVI ст., в інших європейських країнах — протягом XV–XVI ст. Зі зростанням кількості середніх і вищих навчальних закладів — училищ, колегіумів, університетів — поширюється попит на навчальну, науково-популярну, зокрема історичну, книгу, написану рідною мовою, виникає великий інтерес до культури та мистецтва античного світу, розвиваються і шрифти.

Гуманістичний мінускул. У період раннього Відродження каліграфічне мистецтво приваблювало багатьох видатних гуманістів. Наприклад, учений-гуманіст Паджо Брачоліні (1380–1459) у Флоренції заснував художнє училище, де навчали каліграфічного мистецтва. Випускники училища працювали у світських скрипторіях багатьох міст Італії, розповсюджуючи чудову графіку каролінзького мінускулу. Користуючись цим округлим шрифтом, вони, відповідно до вимог свого часу, почали створювати новий тип латинського письма, в якому ще не використовувалися великі літери.

Згодом у новому шрифті почався процес розподілу літер на малі (мінускульні — на основі каролінзького мінускулу) та великі (маюскульні — на основі римського капітального квадратного та унціального письма). Чітко встановилася довжина виносних елементів знаків, літеру «і» почали писати з крапкою, всередині речень ставити розділові знаки, використовувати засічки на штамбах літер і подовжені елементи при написанні арабських цифр. Розмір літер *гуманістичного мінускулу* мав пропорції квадрата, їх було зручно писати і легко читати.

Гуманістичний курсив. Поряд із розвитком шрифтів типу *антиква* в період Ренесансу в офіційних документах, протоколах, нотаріальних записах, студентських конспектах, комерційній і побутовій кореспонденції почав формуватися курсивний шрифт, який теж створювався поступово шляхом поєднання скорописного накреслення (найдавніший римський скоропис належить до I–II ст.) з елементами гуманістичного мінускулу та маюскулу. Італійський *гуманістичний курсив* був доопрацьований у папських канцеляріях і проявився у кількох чудових різновидах, які швидко перейняли усі європейські країни.

На цьому і завершився процес формування рукописних шрифтів латинського алфавіту. Подальший розвиток графіки латинських рукописних шрифтових накреслень уже пов'язаний із книгодрукуванням рухомими літерами та розвитком мистецтва друкарських шрифтів.

Зазначимо, що з численних форм латинських рукописних шрифтів, які сформувалися за всю історію свого розвитку, до нашого часу дійшли тільки найкращі. Наприклад, із шрифтів Римської імперії зберігся лише класичний римський капітальний, а рустичний та унціал у наш час використовуються дуже рідко.

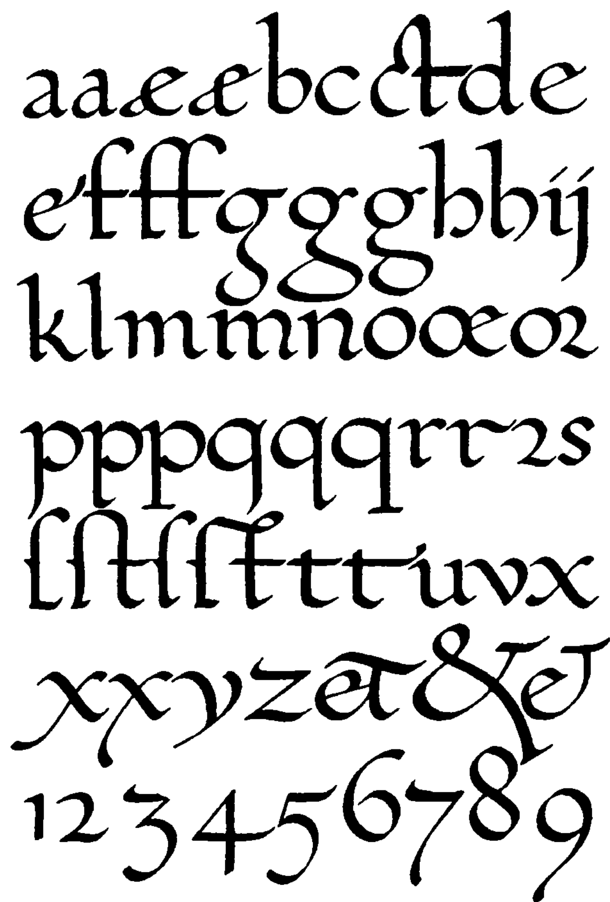
Із так званих національних шрифтів V–VIII ст. (ірландський, англосаксонський,

давньоіталійський, вестготський, франкогалльський) зберігся лише каролінзький мінускул. Усі ґотичні шрифти (текстура, швабахер, фрактура, ротунда, бастарда) використовуються сьогодні при оформленні книг виключно для створення колориту ґотичної епохи. І тільки антиква та курсив доби Відродження не втратили широкого практичного застосування у видавничій діяльності.

МІНІАТЮРА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ РУКОПИСІВ

У своєму розвитку мистецтво західноєвропейської книжкової мініатюри пройшло довгий шлях. Він починався від ілюстрацій Меровінзького періоду (V—перша половина VIII ст.), в яких ще домінував спрощений стиль; великих орнаментально-декоративних ініціалів і сторінок-килимів у ірландській книзі (VIII–IX ст.); мініатюр часів Каролінзького відродження (VIII–IX ст.), виконаних під впливом творчого доробку візантійських майстрів книги; умовно схематичних, але монументальних ілюстрацій періоду правління імператорів Оттонської династії (X–XI ст.) та алегоричних мініатюр так званого романського стилю (XII–XIII ст.). Завершувався цей шлях досягненнями мистецтва мініатюри у ґотичну добу (XIII–XIV ст.), яке почало впливати на становлення ранніх форм європейського станкового мистецтва.

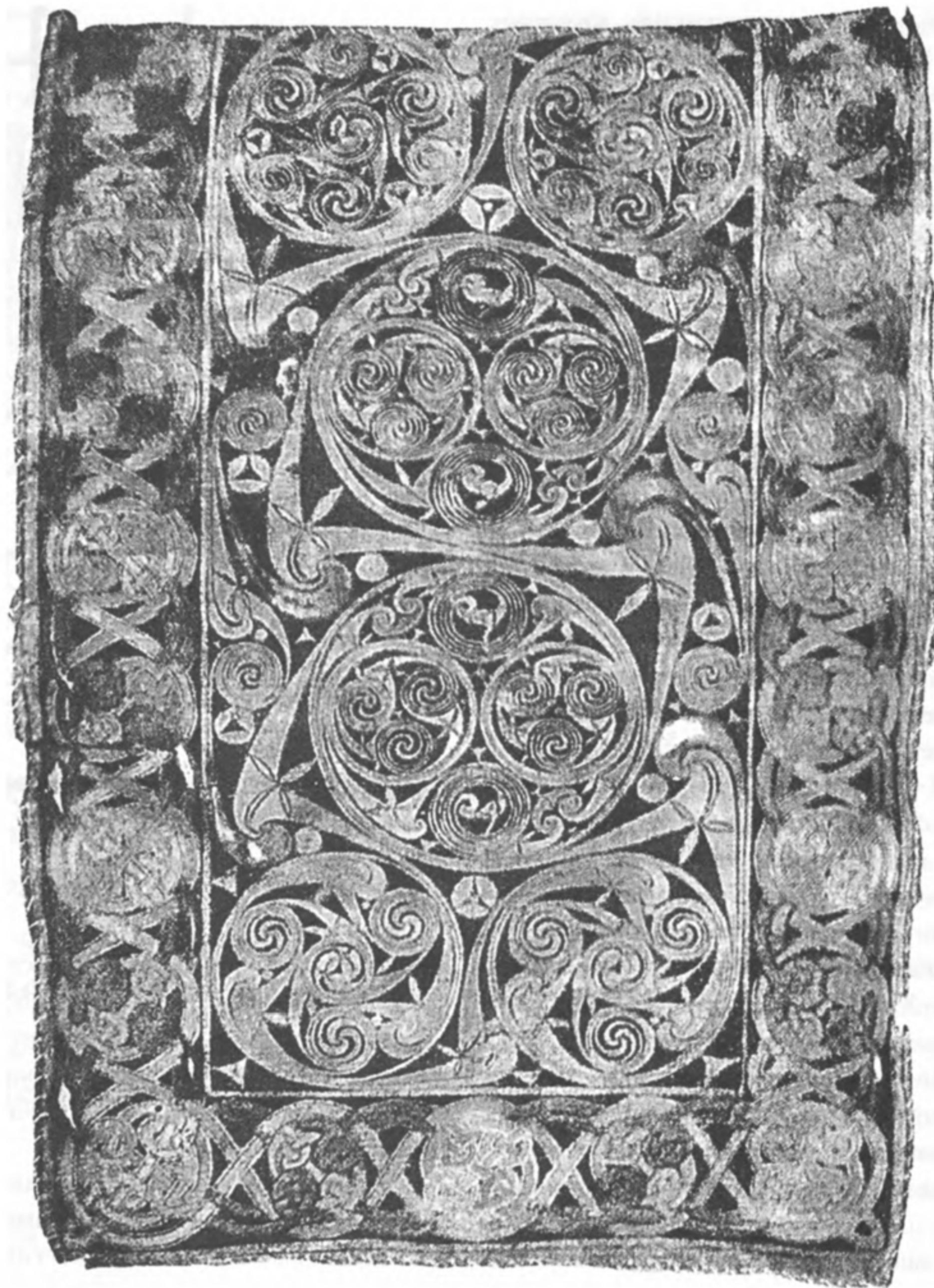
Залежно від функціонального призначення рукопису виконували мініатюри трьох типів: невеликі ілюстрації, які безпосередньо розкривали зміст тексту на сторінці; ілюстрації, які доповнювали або інтерпретували зміст тексту; великі сторінкові ілюстрації, які відображали узагальнений зміст цілого рукопису, або окремих його розділів.



Гуманістичний мінускул. XV ст.

Невід'ємним елементом книжкового мистецтва Середньовіччя став орнамент, який не був притаманний ні давньоєгипетській, ні античній книзі.

Гуманістичний курсив. Автограф Мікеланджело. 1508 р.



Євангеліє з Дарроу. Зразок оздоблення так званої сторінки-килима. Ірландія. Близько 680 р.

Ірландська мініатюра

Практика *ілюмінування* (від лат. *illumina* — прикрашання) ірландських рукописів почалася, ймовірно, в VI–VII ст. Найдавніший манускрипт «Катах» («Псалми Колумби»), який датується 625 р., характеризується певною художньою зрілістю, що засвідчує довгий період становлення мистецької мови. У цьому рукописі намальовано близько 6 десятків простих у виконанні та невеликих за розмірами ініціалів. Сторінкових ілюстрацій у книзі немає.

Майже через століття ірландські майстри книги досягли досить високої професійної майстерності. Рукописи в монастирських скрипторіях переписували чудовим округлим півунціалом на якісному пергаменті, який мав золотисто-жовтий відтінок. Скриптори, ілюмінатори та мініатюристи працювали в спеціальних монастирських приміщеннях, де зберігалися бібліотечні фонди. Майстри мали змогу за необхідністю користуватися цими фондами при виготовленні нових манускриптів.

До найзначніших пам'яток ірландської рукописної книги належать такі манускрипти, як Євангелярій св. Чада (приблизно 672 р.), Євангеліє з Дарроу (приблизно 680 р.) та Євангеліє з Келлса (VIII–IX ст.).

Основними складовими художнього оздоблення ірландських манускриптів були великі декоративні ініціали, сторінки-килими та мініатюри із зображенням євангелістів, прикрашені складними декоративними рамками, які заповнювали плетінчастим орнаментом.



Євангеліє з Дарроу. Початкова сторінка. Ірландія. Близько 680 р.

Стилістична особливість ірландської мініатюри — це ритмічне розділення зображень на геометричні форми (кола, овали, квадрати, ромби та ін.), які потім ретельно замальовували орнаментальними елементами у вигляді спіралей, пальмет і плетінки.

Певний час вважалося, що в ірландських рукописах на розквіт плетінчастого орнаменту вплинули художні взірці коптських і сірійських манускриптів, які, можливо, були завезені в Ірландію в часи поширення на острові християнського вчення (IV–V ст.). Але науковці дійшли висновку, що місцеві народні майстри при виготовленні та оздобленні побутових речей, одягу, зброї, інших предметів зображали плетінку ще у перших століттях нашої ери. Вони майстерно вводили в орнаментальні композиції зображення обличчя людини, а також зображення птахів, тварин та фантастичних істот, іноді досягаючи дуже виразної декоративності. До нашого часу в Ірландії збереглися кам'яні хрести ранньохристиянської доби з вирізьбленим плетінчастим орнаментом, композиція якого за своїми стильовими ознаками нагадує плетінчасті прикраси, виконані в стародавні часи кельтськими майстрами на предметах ужиткового характеру.

Про мистецький рівень ірландської мініатюри можна судити на прикладі одного з найкращих манускриптів VIII–IX ст. — Євангелія з Келлса. Це Євангеліє розміру ін-фоліо (33 × 24 см). Всі пергаментні аркуші (а їх збереглося 339) гарно оздоблені. Текстові



Євангеліє із Келлса. Євангеліст Іоанн. Мініатюра. Ірландія. VIII–IX ст.

стовпці налічують 17 рядків округлого півунціального письма, поля дуже великі. Окремі знаки у рядках домальовані блакитною, червоною та жовтою фарбами. Великі складні за малюнком ініціальні літери, що займали майже цілу сторінку, складалися з геометричних форм і були щільно заповнені плетінчастим орнаментом. Поруч із великими ініціалами-монограмами існували маленькі літери-посередники або перші слова рядка, до якого вони належали (репрезентанти), залишені писцями для художників-ілюмінаторів. В орнаментальну плетінку вкомпоновано зображення ангелів, людських облич або їх фігур, тварин, птахів і фантастичних істот.

Манускрипт із Келлса традиційно прикрашений багатьма сторінками-килимами, які суцільно заповнені елементами плетінчастого орнаменту. В центрі таких сторінок іноді малювали декоративний хрест.

Десять сторінок євангельських канонів обрамлені декором, скомпонованим з мотивів архітектурних форм — арок і колон. Мініатюри із зображенням євангелістів також оточені пишним орнаментом. Наприклад, на великій сторінковій мініатюрі, яка передує текстові Євангелія від Іоанна, художник намалював невелику щодо розміру всієї ілюстрації фігуру євангеліста Іоанна, який сидить на троні з книгою у лівій піднесеній руці. Над головою євангеліста зображене велике орнаментально-декоративне коло-німб, а сама фігура оточена хрестоподібним масивним бордюром, заповненим щільною плетінкою. Посередині з обох зовнішніх боків бордюра зображені руки, внизу — ноги, а вгорі — голова. Ці елементи символізують Христа, який обіймає цілий світ. Складки одягу євангеліста виконані умовно: художник ще не прагнув передати за допомогою одягу об'ємність тіла персонажа. Він сплощує простір і ніби зашифровує в ньому стилізований малюнок євангеліста. Цей декоративно-схематичний підхід до побудови зображення на площині з використанням підкреслено умовного простору характерний для всього європейського мініатюрного книжкового мистецтва у дороманський період і відрізняється в різних регіонах лише пластичними прийомами.

У Євангелії з Келлса ірландські художники вперше зобразили сюжетні мініатюри на євангельські теми. Простір у них ще конструювався за допомогою так званого ієрархічного розподілу персонажів на площині мініатюри, тобто розміри фігур залежали від їх значущості: головних персонажів малювали великими, другорядних — значно меншими. Форми архітектурних споруд та інші предмети традиційно заповнювали плетінкою. Майстри ірландської мініатюри користувалися різноманітними відтінками червоно-коричневих, жовто-червоних, зелених та блакитних фарб і ретельно слідкували за тим, щоби не виникало надмірної строкатості.

Мистецтво ірландської книги занепадає в XI–XII ст., у період вторгнення в Ірландію лицарів-норманів. Кількість виготовлених рукописів поступово скорочується, оздоблення манускриптів спрощується. У книгах зникають чудові сторінки-килими та великі декоративні ініціали-монограми, замість складних мініатюр з'являються невеличкі малюнки, виконані пером. А згодом необхідні богослужбові рукописи починають завозити з Англії та країн Європи.

Мініатюра Каролінзького відродження

У VI–VII ст. художньому оздобленню манускриптів Франкського королівства ще не приділялося належної уваги. Книги прикрашали

скромно — червоними ініціалами та простим орнаментом. Професійних каліграфів і художників книги в монастирських скрипторіях не вистачало. Складність оздоблення рукописів залежала від змісту книги: наукові трактати, наприклад, оздоблювали просто — невеликі ініціали та рубрики малювали червоною фарбою, а молитовники, Часослови, Псалтирі, Євангелія та Біблії прикрашали кольоровими ініціалами та мініатюрами. Фігури персонажів зображали підкреслено статичними, складки одягу трактували умовно схематично. Мистецтво мініатюрного живопису перебувало ще у стадії свого розвитку.

Розквіт книжкового мистецтва у меровінзькій державі почався наприкінці VIII—на початку IX ст. у піднесений період Каролінзького відродження. При імператорському дворі створюється Академія наук і мистецтв, до якої залучили найкращі інтелектуальні сили європейських країн, почав діяти імператорський скрипторій. Для роботи в скрипторії запросили візантійських художників книги.

Однією з головних рис у літературі та мистецтві доби Каролінзького відродження було звернення філософів, літераторів і художників до античних творчих традицій. Члени академії велику увагу приділяли пошукам у монастирських сховищах стародавніх рукописів та їх ґрунтовній науково-літературній обробці.

Майстри імператорського скрипторію зацікавилися мистецтвом візантійської книги, яке базувалося на художніх традиціях античного мистецтва. Мініатюристи, аналізуючи античні та візантійські мистецькі взірці, намагалися досягти в ілюстраціях пластичної виразності та реалістичності. У декоративних прикрасах, створених з рослинного орнаменту, почали використовувати найулюбленіший декоративний елемент грецького орнаменту — акантову квітку.

Декоруючи рукописи, ірландські майстри приділяли особливу увагу оздобленню великих ініціалів. Франкські ж художники захоплювалися зооморфним декором, використовуючи в оздобленні ініціалів і перших рядків (поруч з ініціалом) малюнки тварин, птахів та риб. Система пишного прикрашання тексту великими зооморфними ініціалами використана, наприклад, при виготовленні манускрипту VIII ст. «Геласіанський сакраментарій».

Виконуючи фронтиспісні мініатюри з зображенням євангелістів та оздоблюючи євангельські канони, меровінзькі художники почали малювати, як і у візантійській книзі, обрамлення, складені з мотивів архітектурних форм: арок, колон і антаблементів.



Біблія. Мініатюра до Апокаліпсиса. Франція. VII — VIII ст.

Придворні митці доби Каролінзького відродження, як і ірландські художники, оздоблювали книгу так, щоби вона скидалася на рідкісний дорогоцінний рукопис. Широкі поля, жовтувато-золотистий якісний пергамент, коричнево-золотистого відтінку чорнило, пурпурного кольору сторінки, складний декор великих ініціалів, виконаний золотими та срібними фарбами, тонко написані у теплому колориті мініатюри, зображення на яких окреслювали чітким малюнком, — все це підкреслювало неповторну красу манускриптів, які виготовлялися в імператорському скрипторії Карла Великого. Як приклад можна навести шедевр книжкового мистецтва цієї доби — Євангеліє Карла Великого, виготовлене близько 800 р. для його коронації. В оздобленні Євангелія брали участь і візантійські художники, які виконали для рукопису мініатюри з зображенням імператора. Мініатюри намальовані за художнім принципом оздоблення візантійського рукопису VI ст. Діоскорида.

До нашого часу дійшло багато франкських рукописів Каролінзької доби, в яких зроблено



Євангеліє Еббо. Євангеліст Матвій. Мініатюра. Франція. IX ст.

помітки про місце і час їх виготовлення. Наприклад, майстри скрипторію Турського абатства, створеного вченим і літератором Алкуїном, у всіх своїх манускриптах робили напис «Книга зі сховищ Турського монастиря св. Мартина» («Iste liber est de armario S. Martini Turonesis»).

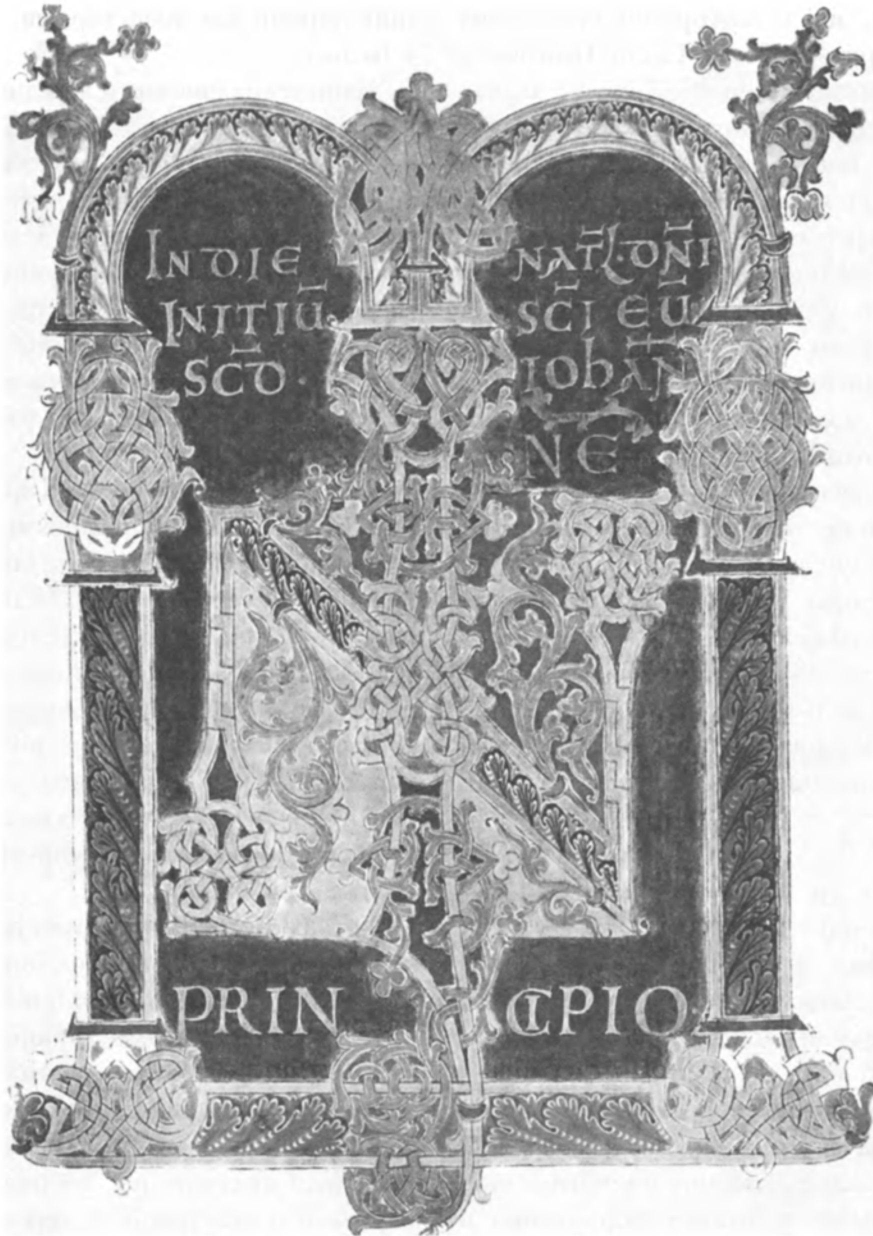
У скрипторіях віддалено розташованих монастирів, майстри яких не мали змоги безпосередньо ознайомитися з кращими візантійськими книжковими взірцями, розвивалися інші творчі принципи оздоблення рукописів. Наприклад, в Утрехтському Псалтирі (IX ст.), виготовленому провінційними художниками реймської школи, намальовані багатофігурні перові ілюстрації з використанням численних подробиць, що вказує на спостережливість рисувальника. Фігури людей, ангелів, тварин, фантастичних істот і багато інших предметів ілюстратор зобразив у динаміці. Ці стильові ознаки вже не мали нічого спільного зі стилістикою майстрів книги імператорського скрипторію, які орієнтувалися на візантійську книгу. Творчий світогляд реймського автора малюнків пером був заснований на інших засадах — на традиціях народного мистецтва. Своєю художньою безпосередністю ці малюнки перегукуються з декоративною напруженістю кельтського орнаменту.

Елементи експресії проникають і в мистецтво мініатюри. Наприклад, євангеліст Матвій у Євангелії Еббо (IX ст.) зображений динамічно у процесі створення рукопису — лівою рукою він притримує чорнильницю. На його напруженому обличчі зображена схвильованість. Художник намагається підкреслити цим пафос діяння та духовне піднесення євангеліста. Майстер відмовляється від підкреслення загального контурного малюнка фігури і зосереджує увагу на трактуванні декоративно-нервових складок одягу персонажа, чим досягає певної художньої виразності.

Після смерті Карла Великого імперія розпадається на декілька окремих князівств. Імператорська академія припиняє своє існування. Церковні ієрархи, отримавши владу, починають стримувати розвиток світських навчальних закладів, посилюють нагляд за діяльністю монастирських шкіл і бібліотек, суворо регламентують діяльність монастирських скрипторіїв. З великими творчими досягненнями меровінзьких майстрів книги доби Каролінзького відродження європейські читачі ознайомилися тільки через кілька сотень років — у часи нового піднесення в європейських країнах культури, літератури і мистецтва та розвитку гуманістичних поглядів (XIV ст.).

Мініатюра оттонського періоду

У період правління імператорів Оттонської династії придворне вишукане мистецтво доби Карла Великого було поза увагою. Нова естетика базувалася на звеличенні культу сили та суворого життя воїна. Основними осередками культури й освіти стали монастирі. В монастирських скрипторіях не вистачало професійних каліграфів і художників. В оздобленні рукописів переважали тенденції, притаманні народному мистецтву. Ілюстрації у книжках для побутового користування відрізнялися лубочною примітивністю, а мініатюри для богослужбових манускриптів — зображальною наївністю. Майстри виконували ілюстрації відкритими (локальними) фарбами — синьою, червоною та жовтою. На відміну від візантійських художників монументального живопису та майстрів книги доби Каролінзького відродження, вони зовсім не визнавали додаткових кольорів і тональних відтінків. Сплощені малюнки персонажів і предметів відокремлювали від тла темною контурною лінією.



Євангеліє. Зразок оздоблення початкової сторінки рукопису у добу Каролінзького відродження. Франція. VIII —IX ст.

Починаючи з кінця IX—початку X ст., кількість виготовлених рукописів у монастирських скрипторіях поступово зростає. Найвідомішими стають скрипторії, створені при монастирях у північних та східних регіонах франкських князівств і на території Південної Німеччини. В абатстві Мон-Сен-Мішель, наприклад, був створений особливий, так званий монастирський, стиль книжкового оздоблення, в якому перевагу надавали мистецтву каліграфії в поєднанні з книжковим декором. У монастирях центрального регіону Німеччини почало швидко вдосконалюватися мистецтво мініатюри.

Художники X ст. були ознайомлені з творчістю митців Каролінзької доби, але вони, використовуючи доробок своїх попередників, ретельно зберігали художню самобутність. У творчих роботах майстрів оттонського періоду, можливо, були відсутні пластична виразність і художня легкість, притаманні каролінзькому мистецтву, але їх роботи відзначалися певною образною силою.

Композиції мініатюр із зображенням монархів (Євангеліє Оттона III, X ст.) виконували традиційно: імператора зображали на золотому тлі, сидячим на троні у величній статичній позі; золотом розфарбовували і величезний німб, корону та всі імператорські регалії. Наприклад, на початку Євангелія, яким користувався Оттон III (кінець X ст.), намальована мініатюра із зображенням фронтально сидячого імператора, який міцно тримає регалії влади. Зліва та справа від монарха намальовані фігури священиків і князів; у лівій частині композиції — чотири

жіночі фігури, які є алегоріями підкорених Оттоном III територій Риму, Галлії, Німеччини та Славонії. Сплощено-статичні фігури персонажів із застиглими позами, жестами та напруженими поглядами виконані у живописно-графічній манері. В образі імператора художник підкреслив не духовне піднесення, а насамперед фізичну силу, міць і владність патрона. Навіть у тих рукописах, де мініатюристи виконували кольорові ілюстрації під безпосереднім впливом каролінзького творчого доробку, вони значно корегували живописно-пластичну методику франкських художників. Замість того, щоби підкреслити в своїх персонажах драматичну напруженість або духовну піднесеність, як це робили каролінзькі художники, у мініатюрах до Молитовника Генріха II (X ст.) постаті осіб виконані у підкреслено статичній манері. Замість пластичного малюнка та багряних кольорових нюансів, характерних для мініатюр Каролінзької доби, використана чітка графічна манера та локальні кольори.

У середині XI ст. християнство було поділене на Західну та Східну Церкви (1054). Почався активний процес формування в обох Церквах системи літургійних обрядів. У цей час на західноєвропейських художників і майстрів мали сильний вплив творчі досягнення візантійських майстрів монументального живопису, декоративно-прикладного та книжкового, зокрема мініатюрного, мистецтва. Цей фактор, як вважають історики мистецтва, став одним із головних у процесі формування в західноєвропейських країнах XI ст. творчого стилю, який прийнято називати романським (романський період тривав з XI до середини XII ст., у деяких країнах — до кінця XII ст.).

Мистецькі твори, особливо вироби, прикрашені константинопольською емаллю та чудово оздоблені рукописи Студитського монастиря, виготовлені візантійськими художниками у другій половині XI ст., стали об'єктами колекціонування. Розповсюдження творчих досягнень візантійських майстрів на захід ішло через італійські монастирі та храми. На замовлення багатьох із них у візантійських майстернях виготовлялися бронзові брами для вівтарів із зображеннями сцен Старого і Нового Завітів, а також великі мозаїчні панно. Константинопольські митці книги створювали на замовлення багато ілюстрованих манускриптів. Наприклад, художники Студитського монастиря виготовили Псалтир з чудовими мініатюрами для монастиря св. Пантелеймона у Кельні.

Найпопулярнішими в середині XI ст. стали візантійські ілюстровані Лекціонарії, тексти яких пояснювали зміст Євангелія. Лекціонарії містили велику кількість мініатюр: портрети чотирьох євангелістів, цикли мініатюр із рукописів або із храмових настінних композицій, насичених сценами з Євангелія. В ілюстраціях малювали багато персонажів, навіть незначні євангельські епізоди, неодноразово повторювали композиції з однаковим сюжетом, щоби точніше передати зміст євангельського тексту.

Під впливом візантійських зразків монументального живопису, особливо мистецтва книжкової мініатюри (візантійські ілюстровані Лекціонарії, Четвероєвангелія, Менології та Псалтирі були майже в кожному західноєвропейському храмі або монастирі) іконографія романського монументально-живописного та мініатюрного мистецтва почала потроху змінюватися та ускладнюватися внаслідок появи нових сюжетів на євангельські теми, запозичених західними майстрами у візантійських рукописах.

Ускладнилася й художня структура книги. Крім чотирьох обов'язкових мініатюр із зображенням євангелістів і традиційних фронтиспісів із зображеннями монархів, з'явилися сюжетні мініатюри на євангельські теми; за візантійськими взірцями, обрамлювали тексти євангельських канонів з використанням елементів архітектури; зображали численні марґінальні ілюстрації. У персонажах художники стали не тільки підкреслювати їхню зовнішню могутність, а й виявляти внутрішнє напруження. В мініатюрах ще спостерігалися сплощеність і умовність зображення фігур, а в малюнку вже з'явилася чітка декоративна лінійнографічна система, яка у подальшому утвердиться у західноєвропейському мистецтві.

Наприкінці XI—на початку XII ст. з підвищенням попиту на рукописи в монастирських скрипторіях почався процес розподілу праці: одні ченці виготовляли пергамент, інші займалися каліграфією й декоруванням книги, окремо виконувалися й мініатюри. З розвитком міст, які закладалися на перетинах торговельних шляхів (як правило, відомі монастирі були віддалені від цих місць), у другій половині XII ст. почався поступовий занепад монастирів, а з ними й монастирських скрипторіїв. Поява у містах численних шкіл різного навчального рівня зумовила створення



Латинський рукопис «Страсті Христові» («Passion»). Мініатюра. Німеччина. 1300 р.

міських переписувальних майстерень, де почали виготовляти рукописи не тільки на замовлення, а й для продажу. Поступово почав формуватися книжковий ринок.

Мініатюра ґотичного періоду

Перехідний період у розвитку західноєвропейського середньовічного мистецтва від романського до ґотичного тривав протягом XIII ст. У цей час книжкова справа майже повністю вийшла за межі монастирських мурів, а книга стала результатом праці ремісників. Щоби забезпечити продаж свого товару, переписувачі почали спеціалізуватися на виготовленні певних типів рукописів.

Художники книги, відмовившись від умовності та алегоричності, притаманної мистецтву романського періоду, розробляли нові естетичні принципи художнього оздоблення, базуючись на ідеях реалізму. Основою їх творчої роботи стала не вигадка, не уявний світ, а вивчення навколишніх предметів і форм.

Вже наприкінці XIII—на початку XIV ст. засновано національні художні школи книжкового мистецтва у Франції, Італії, Німеччині та інших країнах Європи. Такі художники книги, як Жан Пюссель, А. Боневе, Жакмар д'Еден (Франція), Нікколо ді Джакома, Сімоне Мартін (Італія), досягли великих успіхів у мініатюрному живописі та прославилися далеко за межами своїх країн.

Наприклад, у художній майстерні представника паризької школи Жана Пюсселя манускрипти щедро прикрашали ініціальними



Мініатюра. Зразок використання лінійної перспективи та прагнення художника до реалістичного трактування персонажів. Франція. XVI ст.

буквами та орнаментально-декоративними бордюрами, а також численними мініатюрами. Оздоблювали майже всі сторінки рукописів, витримуючи єдиний стиль.

Великі перші заставки виконували шириною у два текстових стовпці, наступні — в один стовпець. Заставки мали своєрідний вигляд іконостасів: декілька ярусів, складених із квадратних або прямокутних клейм, у яких містилися численні зображення епізодів життя святих або страстей Господніх. На одному горизонтальному ярусі малювали, як правило, по 2–3 клейма. Великі горизонтальні заставки складалися з 2–3 ярусів по 5–6 клейм у ярусі. Якщо заставки важко було вмістити в один стовпець, їх поділяли на дві частини: так, внизу лівого стовпця подавали верхні яруси, а вгорі правого — нижні яруси заставки. Верхня частина кожного клейма мала вигляд традиційного гостроконечного ґотичного даху.

Реалістичні зображення в клеймах виконували в ілюстративно-розповідному дусі. Тут уже не було містичності та алегоричності, притаманних мініатюрі романського періоду. Художники нових естетичних поглядів приділяли особливу увагу історичній правдоподібності при зображенні предметів: одягу, зброї, архітектурних споруд або краєвиду. Художники також відмовилися від гіперболізації зображення та розробили нову концепцію послідовної розповіді про життя і діяння персонажів за допомогою численних сюжетів-клейм.

Мініатюри у ґотичну добу малювали чистими яскравими фарбами жовтого, червоного, зеленого та синього кольорів. Вони скидалися своєю барвистістю на ґотичні вітражі. Колірні зображення виконували на золотому тлі, а в першій половині XIV ст. — на тлі, заповненому елементами геометрично-рослинного

орнаменту. В такій же колірній гамі виконували й мініатюри, вкомпоновані у великі декоративні ініціали.

Текстові стовпці обрамляли орнаментальними бордюрами, які згодом набули форми рамки. У XIII ст. бордюри виконували з елементів геометрично-абстрактного орнаменту, а на початку XIV ст. з'явилися рослинні мотиви у вигляді гілок з листками, наприклад, в'юнкого плюща або терну. Навколо тексту на орнаментальних елементах зображали невеликі малюнки без тла. Одні з них були пов'язані безпосередньо з конкретними текстами, інші служили зображально-фігуративним декором сторінок: епізоди з мисливського та рибальського життя, виступів ярмаркових циркових артистів, зображення жнив, виготовлення олії та різноманітні сцени побутового характеру. Деякі мотиви повторювалися кілька разів, наприклад, зображення могутнього грізного слимака, з яким борються лицарі на конях, або зображення оленя чи зайця, за якими женуться мисливські собаки.

До нашого часу дійшло багато пишно оздоблених манускриптів ґотичної доби. Однією з видатних книг паризької школи кінця XIII—першої половини XIV ст., оздобленої в проаналізованому стилі, є Біблія Робера де Білінга, створена під керівництвом провідного французького художника книги Жана Пюселя у 1327 р.

Книжкова мініатюра ґотичної доби в країнах Західної Європи розвивалася під безпосереднім впливом мистецького доробку французького книжкового мистецтва, хоча деякі національні школи мали й свої художні досягнення. Наприклад, у німецькому мистецтві почала виділятися тенденція підкреслювати психологічну виразність та відображення внутрішнього стану персонажів.

В Італії у XIII ст. творчі досягнення французької ґотики не мали відчутного впливу, оскільки тут ще домінували художні тенденції романського мистецтва. Французькі мистецькі зразки, які потрапляли в Італію, зрозуміло, не залишалися без уваги. Італійські художники, однак, переробляли їх до невпізнання. В XIV ст. майстри італійської книжкової мініатюри почали використовувати основи лінійної перспективи. В ілюстраціях з'явилися численні зображення реальних краєвидів, міських споруд, архітектурних комплексів.

Мистецькі досягнення ілюстраторів книги ґотичної доби у другій половині XIV—першій половині XV ст. були підхоплені художниками, які дотримувалися нових — гуманістичних — поглядів. Мистецтво мініатюри у добу Відродження ще сильніше демонструвало прагнення до реалістичного зображення людини. Художники книги XV ст., зображаючи конкретну місцевість, почали вже свідомо дотримуватися не тільки лінійної, а й світлоповітряної перспективи. Наприклад, французький художник періоду раннього Відродження Жан Фуко (1420–1481) виконав до книги Часослов Етьєна Шевальє (1450–1499) низку сільських та міських краєвидів Франції, у яких майстерно використав можливості світлоповітряної перспективи.

Базуючись на досвіді античних майстрів, провідні художники раннього Відродження стали частіше звертатися до життєстверджувальних образів античних героїв, підкреслюючи їх зовнішню красу та внутрішню духовну силу. Рівень професійної майстерності, якого досягли художники книжкової мініатюри в першій половині XV ст., нічим не поступався рівневі майстерності монументального живопису і навіть мав своєрідний вплив на становлення ранніх форм європейського мистецтва станкового живопису.



Ісмаїл аль-Джазірі. Трактат про механізми. Фрагмент сторінки. Бухара. 1315 р.

РУКОПИСИ КРАЇН АРАБСЬКОГО СХОДУ

Внаслідок священних війн за віру (джихадів) у VII–IX ст. араби завоювали території багатьох країн на Близькому і Середньому Сході, у Північній Африці та Південно-Західній Європі (сучасна Іспанія) і створили феодально-теократичну державу — Арабський Халіфат, де монарх могутньої держави — халіф — водночас був і релігійним владикою. Іслам став панівною релігією на великих просторах, а арабська мова — від берегів Інду до Піренейських гір — міжнародною мовою науки та літератури, як латина у європейських країнах.

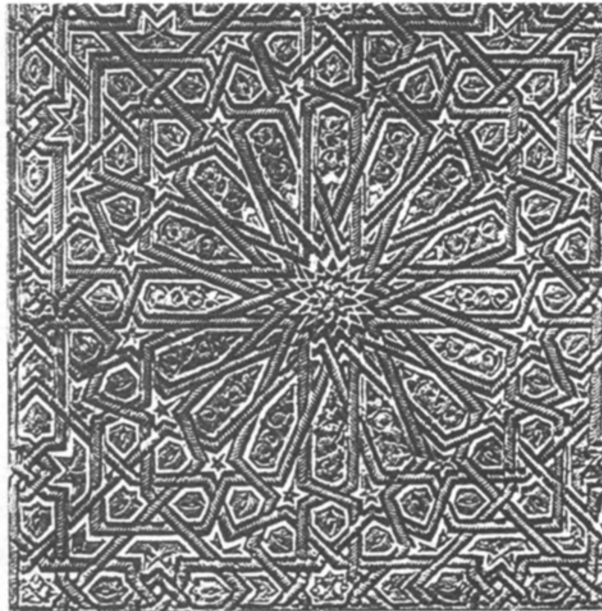
Взаємовплив культури арабів і культури завойованих народів зумовив створення середньовічної арабської культури, розквіт якої припадає на VIII–IX ст. — період правління династії Аббасидів. За короткий час араби досягли значних успіхів у науці, літературі.

мистецтві, архітектурі та книжковій справі. У таких культурних осередках Халіфату, як Мекка, Медина, Дамаск, Басра, Багдад, Каїр, у багатьох інших містах величезної держави створено різноманітні школи та загальноосвітні навчальні заклади вищого типу — медресе (деякі з них пізніше перетворилися в університети). У численних скрипторіях були перекладені арабською мовою праці грецьких філософів (Платона, Арістотеля, Плотіна), медиків (Галена, Гіппократа), математиків (Евкліда, Архімеда, Птолемея). У Багдаді другої половини X ст. налічувалося близько 100 книжкових крамниць, які пропонували книги з історії, філософії, географії, математики, астрономії, медицини, логіки, філософії, архітектури, а також художню, навчальну, науково-популярну та довідкову літературу. У першій половині IX ст. узбецький математик Мухаммед аль-Хорезмі, взявши за основу індійську десяткову систему чисел та індійський цифровий код, склав підручник з арифметики (820), і з того часу нова цифрова графіка набула розповсюдження не тільки в арабському світі, а й у європейських країнах.

Арабські книги традиційно переписували на папірусі й пергаменті, виготовлених у Єгипті та країнах Передньої Азії, які входили до складу Халіфату. Папір почали виготовляти у VIII ст. (м. Самарканд). Спочатку він був низької якості: сірого кольору і нецупкий. Згодом араби, навчившись виробляти більш якісний писальний матеріал на паперових млинах, використовуючи жорна для подрібнення сировини, налагодили торгівлю папером майже зі всіма країнами світу. У великих культурних осередках Халіфату — Каїрі та Дамаску — виникли цілі житлові квартали ремісників паперового виробництва. У XII ст. виготовлялося багато сортів паперу — від найтоншого (так званого цигаркового) до товстого. Особливою популярністю користувався дамаський папір.

Успішне виробництво паперу створило умови для розквіту книжкової справи в країнах арабського світу. Наприклад, у книжкових майстернях м. Тріполі (Північний Ліван) в XII ст. працювало близько 180 скрипторів. У м. Кордова (південь Іспанії) щорічно виготовлялося від 16 до 18 тисяч рукописів.

У великих культурних осередках Халіфату відкривалися бібліотеки: при навчальних закладах, мечетях, обсерваторіях. Ці бібліотеки називалися «будинками мудрості» та «будинками науки». Бібліотечні книгозбірні були доступні всім — незалежно від походження та суспільної приналежності читачів.

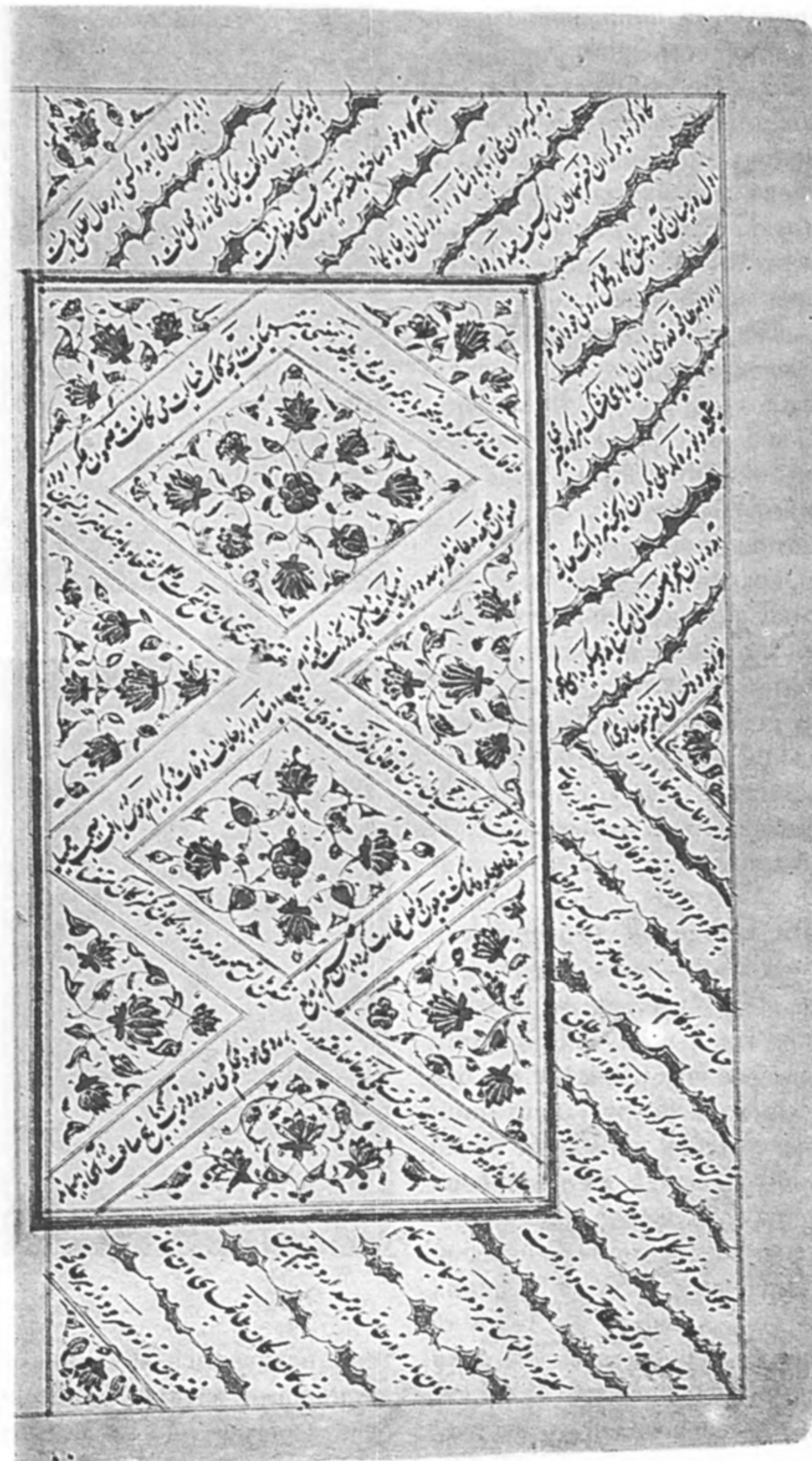




Арабський геометричний орнамент полігонального (багатокутного) характеру.

Книжковий фонд бібліотеки при палаці халіфів у Багдаді складався з сотень тисяч сувоїв і манускриптів, бібліотека м. Тріполі налічувала 3 мільйони книжок, у тому числі Коранів — більше 50 тисяч примірників, а бібліотека м. Ко́рдова — більше 400 тисяч рукописів.

Араби також були знайомі з технікою ксилографічного отримання відбитків, яка прийшла в арабський світ із Китаю через середньоазіатські країни. До нашого часу збереглися фрагменти Корану, тиражованого



Зразок оздоблення сторінки перського рукопису. Тебріз. XVI ст.

на папері з дерев'яних гравюр у X ст. Але ксилографічна книга в арабських країнах не прижилася. Місцеві майстри, як у давнину, продовжували переписувати манускрипти на пергаменті та папері.

З книгою-кодексом араби ознайомилися на початку VII ст. у Єгипті в монастирських книжкових сховищах християн-коптів, а також у церковних бібліотеках Сирії та Палестини. Але поширення цього типу книги в країнах арабського світу почалось аж у IX ст., коли тут опанували досвід візантійських майстрів.

Незважаючи на те, що арабську книгу писали та гортали справа наліво, арабські художники загалом перейняли книжкову структуру, розроблену візантійськими та європейськими митцями: побудову основного і додаткового текстів на сторінках, конструктивні особливості системи виокремлень у тексті, рубрикацій, кустод, пагінації (цифри ставили або на перших сторінках



Алішер Навої. Сім планет. Баграм і Ділором на полюванні. Мініатюра. Герат. 1525–1527 рр.

зошитів, або на кожній сторінці) та методику художнього оздоблення рукопису.

Окрасою арабських рукописів було чудове каліграфічне письмо, виконане *куфічним шрифтом*. Назва шрифту походить від назви іракського міста Ель-Куфа, де він з'явився. Літерам куфічного шрифту властива підкреслена кутастість. У парадних манускриптах використовували різновид *куфічного шрифту — квітучу куфу*, для якої було характерне оздоблення рядків декоративними елементами рослинного орнаменту. Пізніше, у IX–X ст., куфічний шрифт повністю став декоративним, а для переписування книг розробили спрощений шрифт курсивного накреслення — *носхі*.

Текст на сторінках поділявся на стовпчики, відокремлені тонкими лінійками. На кожному розгорті композицію текстових стовпчиків будували окремо: або у формі трикутників, ромбів і квадратів, або у формі овалів і кіл. Рядки тексту писали не тільки горизонтально,



Прийом підкреслення майстром-рисувальником деталей предметів, поз та жестів персонажів. Герат. XV ст.

а й навскіс. Іноді основний текст вписували у форму риби, тварини чи якогось предмета.

Назви розділів писали кіновар'ю. Заголовок книги подавали на початку основного тексту або в кінці книги (колофоні), іноді в авторській передмові та навіть на обрізі блоку.

Основними елементами оздоблення рукопису були кольорові заставки — *унвани* — овальної або прямокутної форми, виконані з елементів рослинного чи геометричного орнаменту. Своєю пластичністю ісламський орнамент вигідно відрізнявся і від візантійського, і від західноєвропейського. За допомогою рослинних і геометричних декоративних елементів східні майстри компонували складні й динамічні арабескові композиції. Типовим для ісламського мистецтва є геометричний або *полігональний (багатокутний)* орнамент. Він складається лише з прямих відрізків — нібито сонячних променів. Із цих відрізків будували виразні композиції зіркоподібного характеру.

Ілюстрації використовували у світській та науковій літературі. У канонічних рукописах, навпаки, сюжетні мініатюри були відсутні, оскільки іслам забороняв зображати людей і тварин.

Вже у XIII ст. в Багдаді розквітло мистецтво книжкової мініатюри. Твори художників багдадської школи відзначалися складними багатофігурними композиціями і колористичною виразністю. Вони були добре відомі в країнах арабського світу.

У XIV–XV ст. в іранських містах Тебріз і Шираз при дворах місцевих халіфів досягло значного розвитку мистецтво перської мініатюри. Першим мініатюрам властива певна архаїчність: непрофесійність малюнка і сплощеність живописної манери. У другій половині XV ст. з'явилися складні композиції, проявився інтерес художників до використання реалістичних деталей і розробки колірних співвідношень.

Свої творчі можливості перські майстри продемонстрували в ілюстраціях до численних легенд, народних епічних переказів, авторських поем, написаних перською мовою. Художники зображали в мініатюрах жорстокі бої, полювання, будівельні роботи, омовіння в басейнах і багато інших сцен. Найбільшої майстерності перські майстри досягли у виконанні пейзажних ілюстрацій. Серед різнобарвних долин, що нагадували килим, зображали вершників у яскравому одязі, які переслідували ланей або могутніх барсів. На інших пейзажних ілюстраціях — сцени ловлення співочих птахів, збирання квітів закоханими і т.п. Зелені луки були усіяні яскравими квітами, ніби зірками. По луках гордовито походжали райські птахи.

При зображенні людських фігур перські майстри користувалися канонічним прийомом соціальної характеристики персонажів: шах, придворний, селянин, дервіш, принц, принцеса, слуга, служниця і т.п. Велику за розмірами фігуру шаха на троні розміщували в центрі композиції. Інші персонажі — навкруги шаха — менших розмірів.

Творчий метод мініатюрного мистецтва, розроблений давньосхідними майстрами, зберігся й у перській книзі. Робота починалася з пошуків композиційної схеми. Для цього, ймовірно, художники використовували силуетні трафарети людей, тварин, птахів, певних предметів. Потім загальний контур композиційної побудови переносили на сторінку рукопису і всі зображення зафарбовували непрозорими фарбами — темперою або гуашшю. На сторінках виконували й орнаментальні прикраси, ілюмінування золотом.

Після виконання колірних робіт художник-рисувальник промальовував усі зображення, наносячи пензлем чіткі й рішучі контурні лінії темною фарбою. Він підкреслював необхідні деталі предметів, пози та жести людей і надавав їм виразності. Для підсилення емоційного стану персонажів художник користувався такими графічними прийомами, як увиразнення вигину брів, лінії рота, певного виразу очей.

Одним із видатних майстрів гератської школи мініатюри кінця XVI ст. був художник Камалуддін Бегзад (1455–1535), автор серії мініатюр до твору Сааді «Ґулістан». За досягнення в книжковому мистецтві його запросив іранський шах на посаду керуючого придворною бібліотекою.

Найвизначнішим арабським рукописом вважається щедро оздоблений мініатюрами 20-томний манускрипт «Книга пісень», який проілюстрував видатний арабський художник Аль-Бадрі.

Велика арабська імперія, що простяглася від Індії до Іспанії, починаючи з першої половини IX ст. стала розпадатися на окремі великі арабські держави. У X–XIII ст. внаслідок постійної боротьби за незалежність народів Середньої Азії, Закавказзя, північної Африки та Іспанії, жорстоких походів на Схід лицарів-хрестоносців та нападів монгольських полчищ стрімкий розвиток арабської науки та літератури загальмувався. А з XIV ст., у зв'язку з виникненням на території Малої Азії могутньої держави — Османської імперії, — почався довготривалий період занепаду арабської культури.



Квітуча куфа. Декоративне арабське письмо. XIV ст.



Менологій Василя II. Козьма та Іоанн Домаскін за писанням. Мідьорит. Урбіно. 1727 р.

Про становлення слов'янської писемності розповідається в сказанні болгарського історика та письменника Чорноризця Храбра «Про письмена», написаному на початку X ст. Автор вказує на три етапи розвитку слов'янського письма. У стародавні часи, коли слов'яни були ще язичниками і не мали книжок («не імеху книг»), вони вели лічбу та ворожили за допомогою позначок і зарубок («чртами і резами чтеху і гатааху»). Коли окремі слов'янські громади стали приймати християнство, вказує Храбр, то почали користуватися грецькими і латинськими літерами, але їх письмо було ще «без оустроєния», тобто без упорядкованої абетки. Сказання Чорноризця Храбра про писемну систему слов'ян у період язичництва підтверджуються численими знахідками археологів на території Болгарії, України, Білорусі та Росії — кам'яними пам'ятками з викарбуваними на їх поверхні написами. На північних землях слов'янського світу давні письмена мають скандинавсько-рунічне походження, а на південних — арабсько-куфічне. Ведуться дослідження, до якого типу письма належать ці знаки — до піктографічного чи фонетичного.

частина четверта

СЛОВ'ЯНСЬКА РУКОПИСНА КНИГА

ПОХОДЖЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКОГО ПИСЬМА

ДЖЕРЕЛА СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ПИСЕМНОСТІ

СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ПИСЕМНОЇ ШКОЛИ ТА ПОЧАТОК СТВОРЕННЯ КНИГ

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ КИРИЛИЧНИХ РУКОПИСІВ



Слов'янський просвітитель св. Кирило. За малюнком, знайденим у катакомбній церкві. Рим.

ПОХОДЖЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКОГО ПИСЬМА

У період активного культурного і торговельного спілкування південних та східних слов'ян з Візантією, а західних слов'ян з латиномовними західними країнами слов'янські народи почали використовувати для свого письма літери, як вказує Храбр, грецької та латинської абеток. Упорядкованої, сталої абетки у них ще не було.

Таким типом письма слов'яни користувалися досить довго («і тако бєшу многа лєта»), а згодом, як пише Храбр, «людинолюбець Бог послав їм святого Костянтина Філософа, званого Кирилом, мужа праведного й вірного, і він створив їм тридцять і вісім письмен...». Далі вказується, що 24 літери було взято з грецького алфавіту, а 14 — «зі слов'янської мови».

Із «Паннонського житія» Кирила і Мефодія ми дізнаємося, що у 862 р. князь Моравії

Ростислав, щоби захистити свою молоду державу від нападів західних королів та від активного втручання у внутрішнє життя країни німецької Католицької Церкви, вирішив укласти дипломатичну угоду з Візантією. Він попросив візантійського імператора Михайла III і патріарха Фотія відрядити в Моравію християнських учителів, які б навчили представників місцевого духовенства відправляти церковну службу та виголошувати проповіді не латиною, а зрозумілою народові рідною мовою.

Звернення моравів було відразу підтримано візантійськими владиками. Воно узгоджувалося з інтересами зовнішньої військової політики Візантії, яка вже багато років намагалася поширити свій вплив на території західних слов'ян, і з інтересами Візантійської Церкви, яка не хотіла допустити експансії на цих землях католицького Риму. Якщо раніше боротьба Католицької Церкви за вплив і владу в християнському світі маскувалася під філософсько-схоластичне вчення, то з середини IX ст. ця боротьба на територіях слов'янських країн, народи яких були щойно прилучені до християнства, стала відкритою. Достатньо згадати, як важко поширювалося християнство в Болгарії, яке було прийняте від Візантії у 865 р. Під впливом прелатів Римської Церкви вже через рік, у 866 р., болгарський цар Борис розірвав угоду з Візантійською Церквою та запросив у країну римо-католицьких священиків. Але в 870 р., не дійшовши згоди з представниками Католицької Церкви, знову налагодив добрі стосунки з церковними ієрархами могутньої Візантії.

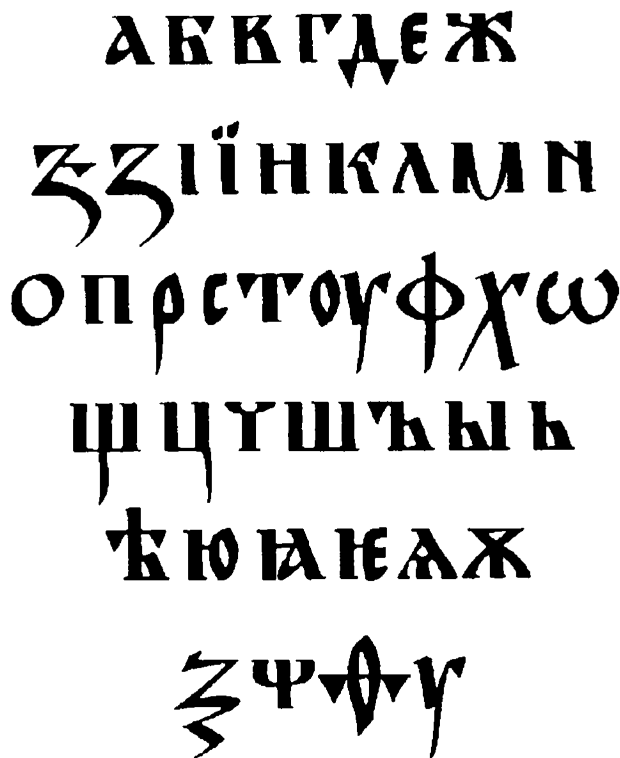
Вчителями Слова Божого на моравські землі були прислані брати Костянтин-Кирило (826–869) та Мефодій (815–885), родом із македонського міста Солунь. Мати їх була грекинею, батько — болгарином. На братів упав вибір не лише тому, що вони добре знали слов'янську мову, але й тому, що мали певні успіхи у дипломатичній та місіонерській діяльності.

Старший брат Мефодій, наприклад, деякий час служив воєводою в Македонії. Пізніше він став ченцем, а згодом — ігуменом монастиря Поліхрон на березі Мармурового моря. Молодший — Кирило (до прийняття чернецтва — Костянтин) — перебував при дворі візантійського імператора та під керівництвом патріарха Фотія тривалий час вивчав богослов'я й «еллінські художества», оволодів багатьма іноземними мовами. Будучи призначений бібліотекарем патріаршої бібліотеки при соборі св. Софії, він одночасно викладав у вищому навчальному закладі філософію, за що отримав прізвисько Філософ. З дипломатичною місією у складі візантійського посольства він побував у Сирії та Хазарії, брав участь у численних релігійно-філософських диспутах. Кирило був у 859 р. в Херсонесі (Крим), де зустрічався з представниками слов'янської християнської громади та бачив слов'янські богослужбові книги, переписані, ймовірно, протокирилицею. До речі, Кирило вів місіонерську діяльність в Болгарії — в містах і селищах на р. Брогальниця з середини 50-х років IX ст., тобто до офіційного прийняття болгарами християнства (865). Можливо, Кирило власне там і почав розробляти нову слов'янську абетку.

Оскільки в моравів не було писемності, Кирило вирішив для виконання місіонерської мети не обмежуватися лише проповідями, як це було у Болгарії, а створити (або закінчити) слов'янську абетку й перекласти та переписати для цього народу необхідну кількість богослужбових книг.

Через рік — у 863 р. — Кирило, за свідченням «Житія», уклав для моравів слов'янську абетку. Разом із братом Мефодієм, переклавши моравською мовою Євангеліє та декілька основних літургійних книг, вони стали проводити богослужіння національною мовою. Через деякий час у містах і селищах Моравії почали створювати школи з вивчення рідної мови, відкривати переписувальні майстерні в монастирях.

Плідна місіонерська та просвітницька праця Кирила й Мефодія викликала негативну реакцію з боку німецьких католицьких священиків. Побачивши загрозу Католицькій Церкві, вони наполягли, щоби «солунські брати» покинули Моравію. Кирило й Мефодій вирушили до Риму з'ясовувати спірні питання, де невдовзі Кирило захворів і 14 лютого 869 р. помер. Мефодій через деякий час, отримавши в Римі сан архієпископа Моравії та Паннонії, повернувся у м. Велеград, де знову почав активно займатися просвітництвом. Його культурно-просвітницька робота, яка сприяла зміцненню національної моравської Православної Церкви, перш за все була спрямована проти німецького духовенства, яке, в свою чергу, робило все, щоби скомпрометувати Мефодія. Врешті-решт проти його особи було висунуто сфабриковане звинувачення,



Кирилична абетка (кирилиця).

і Мефодія ув'язнили на два з половиною роки. Але Мефодій не скорився і після звільнення з в'язниці з новим піднесенням продовжував свою просвітницьку місію: зі своїми учнями, серед яких виділявся Іоанн Горазд, він переклав і переписав усі необхідні за візантійським церковним статутом богослужбові книги. Після смерті брата Кирила Мефодій продовжував своє місіонерство в Моравії ще протягом 16 років — аж до своєї смерті; він помер 6 квітня 885 р.

Залишившись без підтримки своїх учителів, учні великих слов'янських просвітителів Климент, Наум і Ангеларій не змогли витримати утисків німецького духовенства та наприкінці IX ст. змушені були залишити моравські міста й переселитися в Болгарію. І там вони, вірні своїм славетним наставникам, продовжували зміцнювати позиції Православної Церкви.

На жаль, до наших днів не дійшло жодного тогочасного слов'янського рукопису — ні виготовленого під безпосереднім керівництвом Кирила та Мефодія, ні перекладеного і переписаного їх видатними учнями. Тому сучасній науці не відомо, яку ж із двох існуючих слов'янських абеток — *глаголицю* чи *кирилицю* — створив Кирило.

Кирилична абетка, якою були переписані богослужбові книги XI ст., складалася з 43 літер: 24 грецьких унціального уставу і 19 спеціально створених для передачі звукових особливостей слов'янської мови. Графіка кириличних літер мала підкреслену геометричність: знаки писалися чітко вертикально, кожна літера окремо від іншої, тому текст легко читався на відстані під час церковних служб.

Цифрова система кирилиці повністю відповідала системі, що була прийнята греками, і складалася з літер грецького алфавіту з додаванням надрядкового знака — титла, який вказував, що літера вжита у значенні цифри.

Графіка літер *глаголиці* (від старосл. *глагол* — мова, слово) мала зовсім іншу стильову ознаку: літери мали багато заокруглень і петель, тому досить важко писалися й читалися. Глаголична абетка складалася, на думку дослідників, із 40 літер, 39 з них відповідно відтворювали ті ж звуки, що в кириличному письмі, і лише одна літера, якої не було в кирилиці — «дервь».

Між обома абетками є значні графічні відмінності, але в накресленні окремих літер простежуються спільні елементи. Наприклад, в обох абетках малюнки таких літер, як «Д», «Ж», «М», «Ф», «Ц», «Ч», «Ш», «Щ», «Ю» загалом подібні. Саме це і є підтвердженням певного історичного зв'язку між абетками і вказує на їх взаємовплив у процесі становлення.

Питання, яку ж із двох слов'янських абеток створив Кирило і яка з них є давнішою, не з'ясоване й досі: одні вчені, а їх досить багато в різних країнах, схиляються до того, що Кирило є творцем кирилиці, інша група вчених вважає видатного слов'янського просвітителя винахідником глаголиці. Перші звертають увагу на загальновідомий факт перебування Кирила упродовж деякого часу в Херсонесі, де, можливо, вже існувала християнська громада. Власне там він мав можливість ознайомитися з богослужбовими книгами, написаними «руськими письменами», тобто східнослов'янською мовою, але грецькими літерами. Особливість слов'янських письмен того часу відзначає і Чорноризець Храбр: «охрестившись, слов'яни почали писати грецькими та римськими письменами».

Пізніше, створюючи слов'янську абетку, Кирило використав частину грецьких літер, а для передачі специфічних звуків слов'янської мови ввів нові літери, надавши їм близького до візантійського уставу накреслення. Але в дослідників писемності виникають сумніви, чи Кирило міг за один рік створити нову слов'янську абетку і з братом Мефодієм перекласти

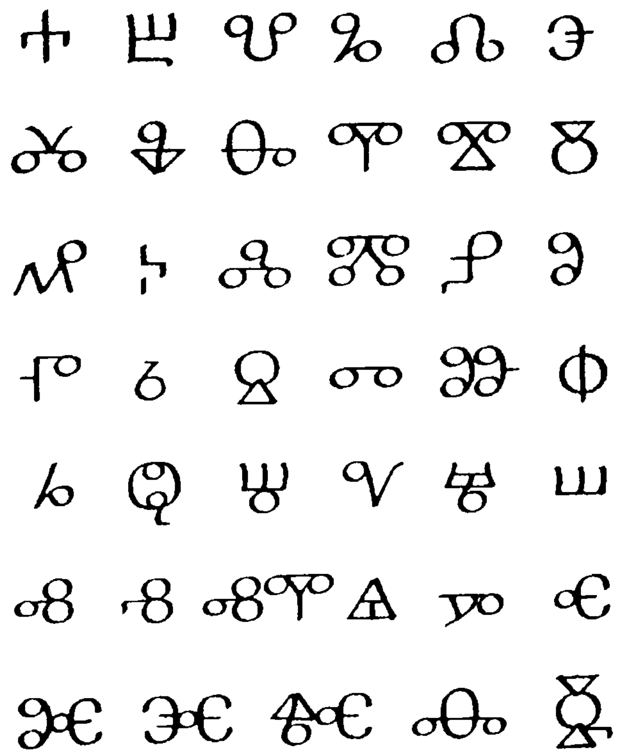
слов'янською мовою декілька богослужбових книг. Ймовірно, у слов'ян докирилівських часів уже існувала самобутня або запозичена писемність, якою й скористався Кирило.

Вчені припускають, що після смерті Кирила та Мефодія богослужбові книги, написані кирилицею, на землях західних слов'ян забороняються Римом. Їх навіть знищують, а діячів Православної Церкви жорстоко переслідують. Саме у тривожні для православ'я часи на цих теренах учні Кирила і Мефодія створюють глаголичну абетку. Переписавши слов'янські книги глаголицею, вони тим самим зберегли досягнення просвітницької діяльності своїх учителів.

Більшість сучасних учених є прихильниками другої гіпотези, за якою Кирило був творцем глаголичної абетки. Їхні міркування базуються на тому, що найдавніші слов'янські писемні пам'ятки створені, можливо, ще при житті Кирила і Мефодія, були написані глаголицею. Це підтверджується також тим, що у глаголичних рукописах, які дійшли до нас, використовуються слова, властиві мові західних слов'ян, для яких Кирило і створив абетку. До того ж у глаголичних рукописах вживаються архаїчні слов'янські висловлювання, які в кириличних текстах трапляються дуже рідко. Окрім цього, збереглися пергаментні палімпсести, де поверх стертих глаголичних текстів зміст відтворено кирилицею. Припущення, що Кирило у Херсонесі читав слов'янські рукописи, написані літерами грецького уставного письма, науковці розглядають ширше: Кирило міг побачити слов'янські книги, але написані літерами візантійського скоропису, які, до речі, віддалено нагадують графіку глаголиці.

Глаголиця була поширена на території Моравії, Хорватії, Македонії, тобто там, де безпосередньо здійснювалася просвітницька діяльність Кирила і Мефодія. Кириличне ж письмо набуло поширення серед болгар і східних слов'ян, у яких економічні та політичні стосунки з Візантією були міцнішими. Східні слов'яни також користувалися глаголицею, але, ймовірно, як тайнописом.

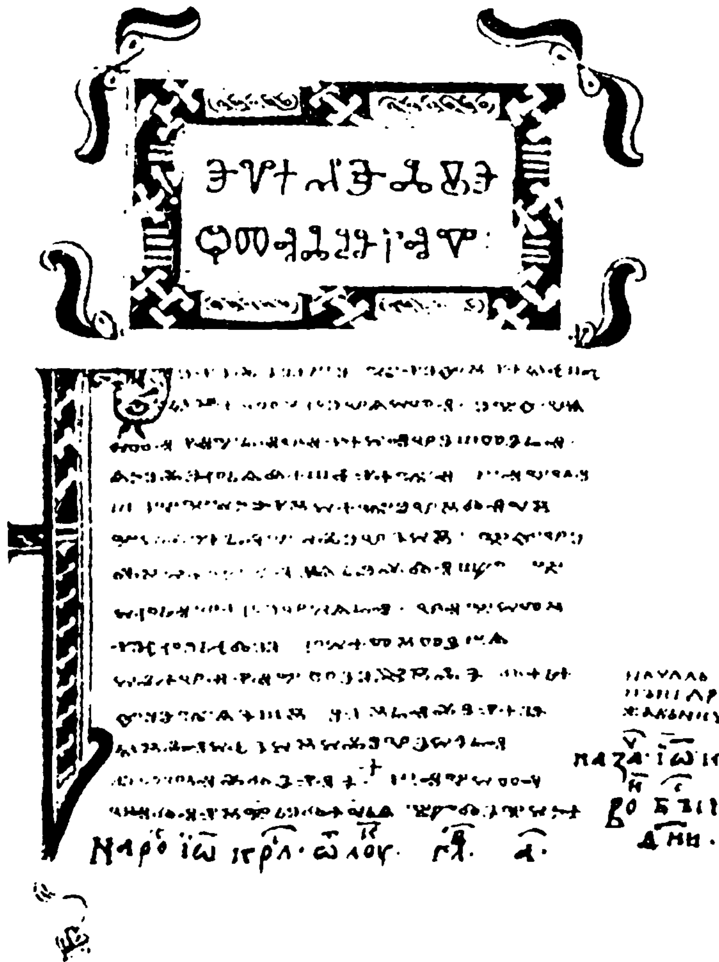
Найбільш ґрунтовне дослідження цього питання висвітлене в праці сучасного болгарського вченого Емила Георгієва «Слов'янська писемність до Кирила і Мефодія». Автор на основі гіпотези, висунутої ще у 1884 р. російським медієвістом В. Міллером про виникнення кириличного письма у процесі спілкування слов'ян із греками, дійшов висновку, що кирилиця не була ніким винайдена, а склалася еволюційно-історичним шляхом для практичних потреб слов'ян на землях десь по сусідству з греками, найімовірніше — на півдні Болгарії і в Криму.



Глаголична абетка (глаголиця).

Наукове припущення В. Міллера та Е. Георгієва щодо еволюційного шляху формування кириличного письма було пізніше підтверджено й іншими вченими. Зокрема, видатний український історик С. Висоцький знайшов на стінах Софії Київської *графіті* (від італ. *graffiti* — видряпаний) неповної кириличної абетки, яка складалася ще із 27 літер: 23 грецьких і лише 4 слов'янських: «Б», «Ж», «Ш», «Щ». Давні неповні кириличні абетки були знайдені також у Болгарії та Росії (Новгороді).

З цього приводу С. Висоцький пише: «На два важливих питання походження слов'янської писемності, яку саме абетку винайшов Кирило і яка з них є старшою — глаголиця чи кирилиця — однозначної відповіді немає. Проте можна твердити, що Кирило не міг винайти кирилицю, тому що вона склалася еволюційним історичним шляхом, чому є вагомі докази, а міг її лише вдосконалити. На друге питання відповімо так: глаголицю винайдено у 863 р., і вона старша від кирилиці, яку вдосконалено лише на початку X ст., але протокирилиця значно старіша від глаголиці. Проте існування протоглаголиці викликає великі сумніви».



Зографське Євангеліє. Зразок круглої глаголиці. Болгарія. Кінець X ст.

Наприкінці IX — на початку X ст. при царському дворі Симеона (? — 927) у Преславі була створена академія, в стінах якої працювали такі видатні історики та письменники, як Чорноризець Храбр, Іоанн Екзарх, Климент Охрідський та багато інших вчених, перекладачів, каліграфів і художників, які приїхали до Болгарії з багатьох слов'янських країн. У цей період і була вдосконалена кирилиця. У каліграфічній майстерні академії переписували кириличні книги урочистим уставним накресленням і оздоблювали геометричним та рослинним орнаментом, складеним з елементів квітів і листків аканта.

Художнє оздоблення болгарських рукописів розвивалося під безпосереднім впливом візантійського книжкового мистецтва. Орнаментальні прикраси розфарбовували червоною, зеленою, жовтою й коричневою фарбами. В багато оздоблених рукописах використовували також пурпур, золото і срібло. Книги виготовляли на тонкому добротному пергаменті.

До нашого часу збереглося досить мало писемних глаголичних пам'яток. До найстаріших із них слід віднести кілька графіті, які датуються 907 р., виявлених на стінах Круглої церкви царя Симеона у Преславі; підпис слов'янського священика на грамоті 982 р., знайденій в Афонському монастирі, та декілька написів на керамічних плитках.

Глаголиця існувала у двох модифікаціях: круглій та кутастій. У Болгарії писці користувалися круглою глаголицею, в Хорватії — кутастою.

До нас дійшло вісім давньоболгарських рукописних книг, написаних глаголицею, в тому числі й Зографське Євангеліє кінця X ст., переписане круглою глаголицею. Рукопис гарно оздоблений декоративними заставками та ініціалами, які прикрашені орнаментом геометричного характеру.

Широковідомою пам'яткою глаголичного письма є рукопис чесько-моравської редакції XI ст., відомий під назвою «Київські глаголичні листки». Рукопис переписаний також круглою глаголицею. Ця пам'ятка надійшла із Єрусалима до Київського церковно-археологічного музею у XIX ст.

Також небагато збереглося кириличних писемних пам'яток IX–X ст. Найдавнішою з них є напис монументальним уставним шрифтом болгарською мовою на олов'яній печатці, яка була знайдена при розкопках Старого Міста в Преславі. На лицьовому боці посередині печатки зображено хрест, обрамлений по колу молитовним написом: «Господи, поможи твоєму рабу». На зворотному боці вміщено чотирирядковий напис: «Георгій чернець і синкел болгарський». При розкопках виявлено декілька кириличних і кирилично-глаголичних написів кінця IX—початку X ст., виконаних на керамічних плитах та вишкрябаних на стінах Круглої церкви царя Симеона.

Знайдено і кілька точно датованих кириличних пам'яток. Наприклад, при розкопках у с. Герман біля оз. Преспа (тепер Македонія) була знайдена могильна плита, напис на якій викарбувано у 993 р. за наказом царя Самуїла (969–1014) на честь його батьків.

Вчені виявили також кілька уривків текстів, написаних слов'янською мовою, але латинськими літерами, — зокрема, у німецькому монастирі Баварії — Фрейзінген — у 1803 р.

На релігійні погляди словенів і хорватів вплинула Римо-Католицька Церква. Обряди цієї Церкви прийняли західнослов'янські народи, землі яких простягалися від Балтійського моря до Південних Карпат. У Великоморавському князівстві їх стали дотримуватися





Олов'яна печатка Георгія Синкеля Болгарського. Преслав. Близько 870–880 рр.

з IX ст., у Чеському князівстві — з IX–X ст., у Польській державі — з X ст. Народи цих країн прийняли і латинську писемність. Наприклад, латинською мовою написані найдавніший чеський рукопис Козьми Празького «Хроніка чехів» (XI ст.) і найдавніша польська писемна пам'ятка — історична «Хроніка» Галла Аноніма (1112–1115).

У другій половині XII ст. внаслідок визволення болгарського народу з-під 160-річного панування Візантії виникає Друге Болгарське царство. В країні почалося нове піднесення національної культури. Одним із провідних болгарських осередків книги став Рильський монастир. Книги, виготовлені в скрипторії цього монастиря, розповсюджувалися далеко за межі Болгарії. В XIV ст. у столиці Болгарського царства м. Тирнові була заснована переписувальна майстерня, у якій створено багато чудових рукописів. Наприклад, у Четвероєвангелії (1356) художники зобразили 965 текстових мініатюр, а на фронтиспісі розмістили портретні зображення царя Александра та членів його родини.

Уже в добу раннього середньовіччя західні слов'янські народи розмежувалися за конфесійною ознакою — серби залишилися православними, а словени та хорвати стали католиками. Сербія відчувала внаслідок свого географічного розташування вплив із заходу — романської, а зі сходу — візантійської культур. На початку XIV ст. в оформленні сербських рукописів став сильно відчутним вплив мистецтва болгарської книги.

Наприкінці XIV ст., коли турки-османи загарбали балканські країни, численні монастирські переписувальні майстерні припинили свою діяльність. Багато болгарських і сербських учених, письменників, перекладачів, художників, каліграфів емігрували до Великого князівства Литовського та Московської Русі. У Болгарії кириличні книги продовжували переписувати лише у Рильському монастирі, а в Греції — у слов'янських монастирях на г. Афон.

ДЖЕРЕЛА СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ПИСЕМНОСТІ

Як і у більшості народів світу, у східних слов'ян виникнення писемності було зумовлене пожвавленням соціально-економічних відносин у суспільстві — початком формування державності та поширенням на схід ідей християнства. «На початковому етапі східні слов'яни могли користуватися якимось різновидом піктографічного письма — «чртами і рєзами», за термінологією Чорноризця Храбра, — пише історик С. Висоцький у книзі «Київська писемна школа X–XII ст.». — Проте у зв'язку з утворенням державних спільнот — племенних союзів, розвитком торгівлі й поширенням християнства така писемність вже не могла задовольнити зростаючі потреби суспільства». Підтвердженням цієї

Кириличний напис, викарбуваний на камені за наказом болгарського царя Самуїла. 993 р.



Черепок глиняної посудини з кириличним написом «Горухща». X ст.

думки є численні знахідки археологів на території України — побутові предмети, датовані I–V ст. (доба черняхівської культури), на яких нанесені різні знаки та літери, а також вирізьблені латинськими або грецькими літерами цілі слова. Початок проникнення християнського вчення у східнослов'янське середовище вчені датують серединою IV ст.

У середині IX ст. східні слов'яни, які заселяли території Київської і частково Чернігівської земель по середній течії Дніпра та Переяславської землі, об'єдналися в давньоруську державу — Київську Русь. Головним етносом держави були поляни, частково древляни та чернігівські северяни. На цей період припадає і значне пожвавлення економічних та культурних зв'язків східних слов'ян з сусідніми державами і перш за все — з Болгарією та Візантією.

Найголовнішими писемними джерелами з історії Київської Русі є грецькі та руські літописи, а також рукописи візантійських істориків і церковних діячів. У «Повісті минулих літ» пишеться: «В літо 852, коли почав царювати у греків Михайло, стала називатися Руська земля. І об цім нам стало відомо, бо при цареві Михайлові приходила Русь на Царгород, як пишеться про те в грецькому літописанню». З Патріаршого, або Никонівського, літопису за описом 867–869 років відомо про похід київського князя Аскольда на Царгород та прийняття ним і частиною його військової дружини християнської віри. Про хрещення Аскольда і його війська йдеться також у рукописі візантійського патріарха Фотія «Енцикліки» (до 867 р.): «Отже, не тільки цей народ (болгари — *авт.*) проміняли своє початкове безчестя на віру Христа. Але навіть і той народ, який багаторазово і багатьма звеличується за свої діяння і який перевершує всі інші народи жорстокістю та кровожерливістю — так звані роси, які, підкоривши сусідні народи, загордилися й підняли руку на Римську державу. Нині й вони змінили еллінську (читай «язичеську» — *авт.*) і погану віру, котру сповідували раніше, на чисту та істинну християнську релігію й ведуть себе по відношенню до нас як наші підлеглі й друзі, і вже не виявляють своє грабіжництво та велику зухвалість, як ще недавно».

Варто пригадати й повідомлення про діяльність перших грецьких християнських місіонерів у Скіфії: Афанасія Александрійського. Тертуліана, Єпіфанія Констанського та Іоанна Златоустого, які, ймовірно, першими почали навчати східних слов'ян використовувати грецькі уставні літери для записування християнських молитов. Вони, очевидно, могли навіть скласти спрощену слов'янську абетку на основі повного грецького алфавіту (24 літери) з додаванням деяких знаків для передачі специфічних звуків слов'янської мови. А можливо, що за наказом константинопольських ієрархів для русів військової дружини Аскольда, які прийняли хрещення, були перекладені та переписані «руськими письменами» Євангеліє і Псалтир. Ймовірно, ці рукописи в 60-х роках IX ст. бачив Кирило в Херсонесі. коли з візантійським посольством перебував у Хазарії.

Немає сумніву, що в Києві було відомо про діяльність Кирила та Мефодія у Моравії в 863 р. Про винайдення славетними просвітителями слов'янської абетки, наприклад. розповідається в «Повісті минулих літ»: «Коли ж брати прийшли, почали вони складати азбуку слов'янську і переклали Апостола і Євангеліє. І раді були слов'яни, коли почули своєю мовою силу і мудрість писання. А потім переклали брати Псалтир та інші книги».

У 882 р. давньоруський князь Олег — близький родич Рюрика, який князював у Новгороді, вбиває київських князів Аскольда та Діра й захоплює владу в Києві. Олег, покладаючись на силу своєї військової дружини, відмовляється від подальшої християнізації на Русі, яку почав Аскольд, і знову державною релігією утверджує язичництво. Але це не зупинило поступового поширення християнських ідей серед східних слов'ян і створення в інших містах, крім Києва, християнських громад.

Досить довго науковці вважали, що майже півторастолітнє існування Києво-руської держави — від середини IX ст. й до запровад-

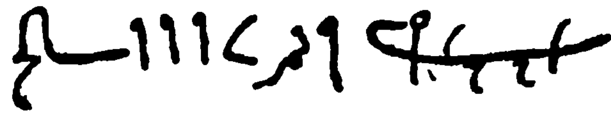
ження на Русі християнства Володимиром Святославичем у 988 р. — було безписемним періодом, що поширення писемності на Русі почалося тільки після прийняття офіційного хрещення. Але ці погляди хибні — археологічні дослідження останнього часу підтверджують протилежне: населенню Київської Русі до 988 р. було відомо кілька писемних систем: рунічна, куфічна, грецька, кирилична, глаголична і, можливо, протокирилична.

На території України знайдено багато писемних пам'яток, датованих IX–X ст.: це диргеми (арабські срібні монети), предмети ужиткового призначення з арабськими і рунічними написами та грецькими літерами з числовим значенням, прясла та гральні кості з різноманітними знаками тощо. Наприклад, глиняна корчага X ст. з написом «гороухща» (гірчиця), судячи з її форми, була виготовлена в Таврії. У написі використана літера «щ», якої немає в грецькому алфавіті, а це свідчить про те, що східним слов'янам уже була відома писемність, заснована на грецькій абетці з доданими деякими слов'янськими літерами.

При археологічних розкопках у Києві, Галичі, Мінську, Волоковиську, Новгороді та інших містах знайдені писала — металеві або кістяні стрижні, загострені з одного кінця та з лопаточкою на другому кінці, за допомогою яких писали, як і в більшості країн світу, на покритих воском дощечках. До речі, писалом наносили написи і на берестяних грамотах.

Підтвердження існування у східних слов'ян писемності ще у дохристиянський період є і в рукописах арабських істориків першої половини X ст. Наприклад, у 921 р. арабський вчений Ахмед ібн Фадлан побував у волзько-камських болгар і бачив слов'янський обряд поховання шляхетного руса. Повернувшись додому, вчений виклав свої враження в книзі, а обряд поховання описав так: «Спочатку вони розпалили вогнище і на ньому спалили тіло, а потім вони спорудили щось схоже на крутий пагорб і поставили посередині велику дерев'янку білої тополі, написали на ній ім'я того мужа та царя русів...».

Ще один арабський вчений, Ібн-ель-Недім, у своєму творі «Книга розпису наукам» (987) свідчить, що руси в той час уже мали писемну систему. Він навіть скопіював один руський напис, який зберігся й до нашого часу. Автор писав: «Літери цього напису не схожі на літери грецького алфавіту або на скандинавські руни. Це старовинні руські літери, дуже подібні на досі не розшифровані *інскрипти* (від лат. *inskriptus* — неописаний), накреслені на скелях між Суецом і горою Сінай». Скопійований ним руський напис також залишається не розшифрованим. Деякі вчені вважають, що цей напис є або зразком докирилівського письма типу «чрт» і «рєзів», або піктографічною маршрутною картою.



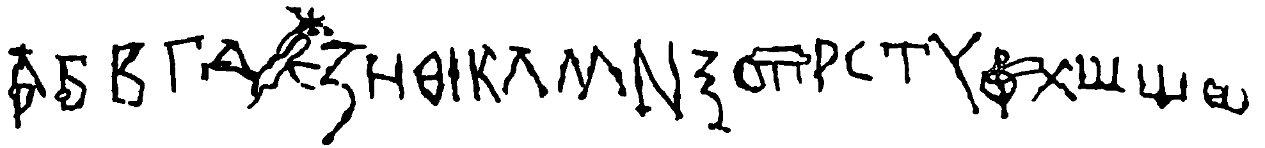
Дохристиянський руський напис, відтворений Ібн-ель-Недімом. 987 р.

Незаперечним доказом існування в Київській Русі до офіційного прийняття християнства невпорядкованої абетки є зразок письма, який виявив український учений С. Висоцький у Софійському соборі в Києві під час дослідження давніх графіті Михайлівського вівтаря. Він знайшов зразок азбуки, складеної з 27 літер. Порівнявши відкриту азбуку з грецьким алфавітом, який складається з 24 літер, дослідник побачив, що з 27 знаків азбуки 23 подібні до уставних грецьких. Серед них не було лише грецької літери «псі». Решта чотири — спеціальні букви для передачі слов'янських звуків: «Б», «Ж», «Ш», «Щ». Місце кожної літери точно відповідає грецькому алфавітові, крім вказаних чотирьох.

С. Висоцький так підсумував результати свого дослідження: «Враховуючи те, що це не грецький алфавіт, не літери з числовим значенням і не дописана кирилиця, можна зробити висновок: відкрита абетка відноситься до невідомої нам писемності, яку знали в Києві ще в IX ст. Київська абетка за кількістю слов'янських літер є найдавнішою з усіх відомих слов'янських абеток, давнішою навіть від згадуваної Храбром. Нею, можливо, також користувалися при карбуванні монет за доби Володимира Святославича та Ярослава Мудрого. Це дає нам змогу віднести відкриту абетку до середини IX ст., тобто часів, близьких до утворення Київської держави та Аскольдового хрещення».

До речі, знайдений С. Висоцьким зразок азбуки підтверджує гіпотезу В. Міллера, висловлену ще 1884 р. про те, що у східних слов'ян здавна існувало письмо, створене на основі пристосування грецького уставу до фонетичних особливостей слов'янської мови.

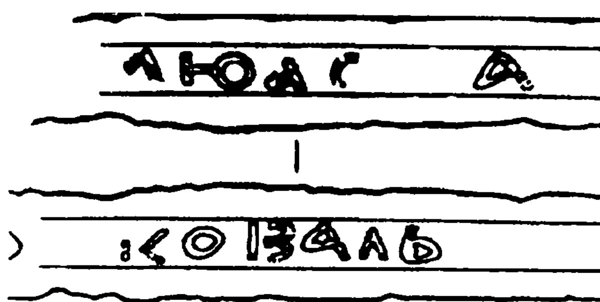
І, нарешті, вагомим доказом того, що у другій половині IX–X ст. у східних слов'ян існувала писемна система, є тексти угод



Найдавніша кирилична абетка, знайдена С. Висоцьким у Софійському соборі м. Києва. Середина IX ст.

Київської Русі з Візантією, складені у 907, 911, 944, 971 роках. З «Повісті минулих літ» стало відомо, що дипломатичні угоди з Константинополем писалися двома мовами: на одному пергаментному аркуші грецькою — мовою Візантії, на іншому — мовою східних слов'ян. В угоді князя Ігоря записано: «Ми же свєщаніє се написахом на двою харатію». З «Повісті минулих літ» дізнаємось, що раніше руські посли і купці, щоби засвідчити свої офіційні повноваження, користувалися золотими і срібними печатками, а після підписання угоди з Візантією вони повинні були пред'являти грамоти: «нині звелів наш князь посилати грамоти до грецького царя. І з тих грамот ви дізнаєтесь, що [ми] прийшли з миром». А це підтверджує, що Києво-руське державне управління на той час, можливо, вже було повністю забезпечене грамотними писцями, для яких не становило великих труднощів користуватися кількома писемними системами, оскільки державне листування велося зі всіма сусідніми країнами.

Як бачимо, на основі існуючих *епіграфічних* (від грец. *epigraphe* — напис) пам'яток IX–X ст. та літературних джерел немає підстав вважати, що період з середини IX ст. — часів виникнення Київської держави — й до кінця X ст., тобто до офіційного хрещення Русі князем Володимиром у 988 р., був повністю «безписьменним періодом». У IX—першій половині X ст. в адміністративно-державному веденні справ руські писці, можливо, користувалися письмом із грецькою графічною основою, а з середини X ст. — уже сформованою кирилицею, яку було вдосконалено у Болгарії ще на початку X ст. в державних переписувальних майстернях болгарського царя Симеона. Ймовірно, в дипломатичному листуванні писці користувалися і глаголицею, але як тайнописом.





Напис на мечі: «Коваль Людота». XI ст.

СТАНОВЛЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ПИСЕМНОЇ ШКОЛИ ТА ПОЧАТОК СТВОРЕННЯ КНИГ

Прийняття християнства — основа поширення писемності

Офіційне прийняття східними слов'янами християнства сприяло розвиткові писемності в Києво-руській державі. Про це свідчать численні археологічні знахідки виробів ужиткового призначення з кириличними написами на них: глиняний посуд, келихи, веретена, прясла, гребені для чесання льону, ювелірні прикраси, амулети, златники та срібляники періоду правління київських князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого. Написи карбували на межових каменях, шоломах, мечах, навіть чоботарі записували імена замовників на копилах. У 1086 р. за наказом тмутараканського князя Гліба на мармурі був викарбуваний уставом кириличний напис, у якому вказувалася точна відстань між Тмутараканню і Керчю. По всій Київській Русі вздовж доріг ставили великі камені з написами, з яких мандрівники довідувалися, куди веде той чи інший шлях. На берегах річок встановлювали великі кам'яні хрести, написи на яких розповідали про мілину на річці (брід) або ближні шляхи.

Під час розкопок у Києві знайдено багато побутових речей із кириличними написами: «Стефан псол», «Братіло делал», «Коста делал» та ін. На уламку однієї з корчаг є такий напис: «Благодатнеша плона корчага сія».

На підставі окремих писемних пам'яток науковцям важко було зробити чіткий висновок про поширення писемності серед населення Київської Русі. Новий матеріал для дослід-

жень з'явився у 50–60-х роках XX ст., коли археологічна експедиція О. Арциховського в Новгороді, Смоленську, Пскові та інших містах знайшла численні берестяні грамоти, а український вчений С. Висоцький виявив у Софійському соборі багато написів-графіті, видряпаних на стінах і колонах храму.

Більшість знайдених берестяних грамот, тексти на яких вишкрябані загостреними писалами, були приватними листами. Зустрічаються також торговельні записи, офіційні документи та адміністративні розпорядження, заповіти. В одній із берестяних грамот, написаній Гордієм у Смоленську і надісланій батькам у Новгород, син пропонує батькам продати свій дім і переїхати до Смоленська або Києва, де хліб значно дешевший. Лист починається синовим вітанням: «Поклон от Гордея к отцеві і к матері», а закінчується проханням до батьків сповістити, чи здорові вони: «Але не ідете, а прислітє ми грамотіцу, строви лі єстє».

Авторами знайдених берестяних грамот були представники різних суспільних прошарків: ремісники, купці, чиновники, селяни, землевласники, їх управителі та духовенство. Багато грамот написано жінками, писали їх і діти, навчаючись у школі. Порівняно недавно знайдено берестяні грамоти й на Прикарпатті та Волині, при археологічному дослідженні стародавнього міста Звенигород (тепер с. Звенигород Пустомитівського р-ну Львівської обл.).

Написи-графіті на стінах Софійського собору в Києві залишені, головним чином, священиками, дяками, купцями, ченцями, дружинниками, представниками князівського оточення, а також і художниками-монументалістами (греком Георгієм та «русином» Мануїлом) і навіть княжими особами. Більшість написів має молитовний характер: «Господи, поможи рабу своєму, Петру Феодулу», «Раб Божий, грішний Пантелеймон писав» та ін.



Монета-срібляник Володимира Святославича з написом: «Володимиръ а сэ его сребро». Київ. Кінець X ст.

У Києві на стінах Золотих воріт, Софійського собору, церкви св. Михайла з Видубицького монастиря, Кирилівської церкви та церкви Спаса на Берестові історики-археологи відкрили понад 400 написів і малюнків. Ці епіграфічні пам'ятки мають дуже важливе значення для дослідників рідної мови, оскільки є «дійсно пам'ятками писемності київського походження, написаними різними особами, нерідко непрофесійними авторами, які не були переобтяжені будь-якими заборонами, як переписувачі богослужбових книг, і тому писали так, як вимовляли», — зазначає історик С. Висоцький.

Історики київської культури та літератури, звертаючи увагу на феномен досить швидкого



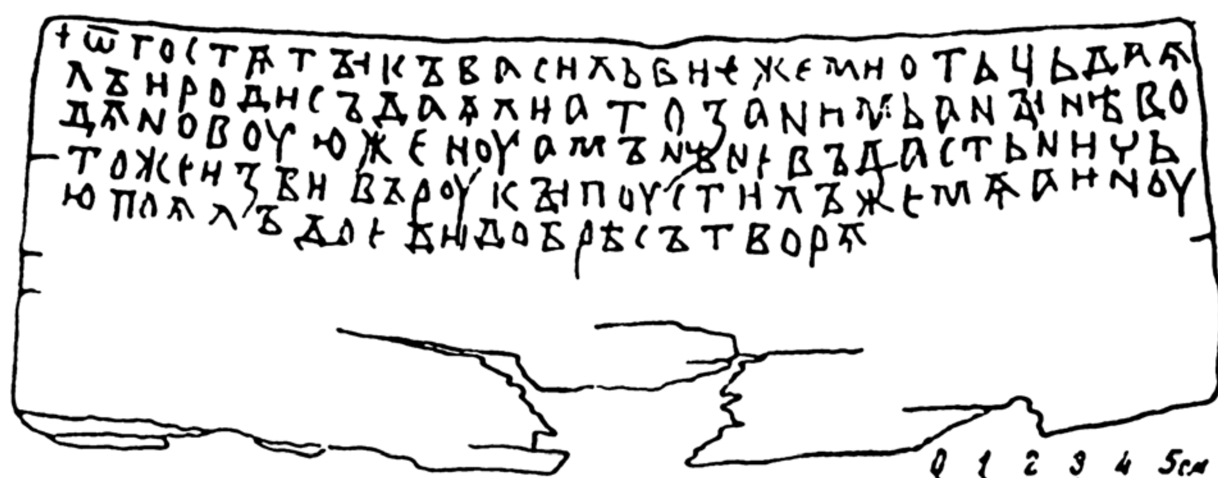
Шиферне пресло з кириличним написом. Київ. XI–XII ст.

розквіту в XI ст. книжковості в Київській Русі, пояснюють цей факт тим, що східні слов'яни ще у період формування перших ранньофеодальних політичних об'єднань (VII–VIII ст.) почали користуватися грецьким буквено-звуковим письмом і згодом на його основі склали, ймовірно, протокирилицю. Греки були одними з перших, хто почав користуватися рідною абеткою для написання слов'янських слів. Наприклад, у книзі Костянтина



Срібна чаша князя Володимира Давидовича Чернігівського з написом. Київ. XII ст.





Берестяна грамота з Новгорода. XII ст.

Багрянородного «Про керування імперією» наводиться опис шляху від Царгорода-Константинополя повз Київ до Новгорода, в якому згадується багато слов'янських міст (Київ, Вишгород, Чернігів, Новгород), річок (Дніпро, Дунай), дніпровських порогів (Не спи, Островний, Неясить, Хвилі), а також назви слов'янських племен (руси, кривичі, словени, лужичани, деревляни, дреговичі, сіверяни, уличі). К. Багрянородний згадує навіть імена князів Ігоря та Святослава.

У грецькому алфавіті не було відповідних літер для передачі звуків, притаманних слов'янській мові, тому грецькою писемністю довелося передавати їх приблизно. Але згодом східні слов'яни, як припускають вчені, створили протокириличне письмо, що, ймовірно, і стало сприятливим чинником для подальшого розвитку тісних культурно-політичних і торговельних зв'язків із Візантією та Болгарією. Також були створені певні умови для поширення на Русі християнства, а разом з новою вірою — і богослужбових книг.

Загальновідомо, що на Русі, насамперед у Києві, ще задовго до офіційного прийняття християнства було багато прихильників Христової віри. Це, можливо, варто пов'язувати з перебуванням у другій половині IX ст. київського князя Аскольда у Візантії, де він і частина його війська прийняли хрещення. Київська Русь за Аскольда вже досягла певного розвитку феодальних відносин, але намагання Аскольда офіційно охрестити Русь закінчилося невдачею, оскільки для впровадження в державі таких вирішальних змін ще не склалися відповідні умови. Після захоплення Олегом у 882 р. княжої влади в Києві на Русі знову запанували язичницькі традиції. Але процес християнізації Русі не припиняється: наприклад, за свідченням угоди князя Ігоря з греками 944 р., велика частина руських послів та вояків були вже охрещені, вони присягали в київській церкві св. Іллі на Подолі.

Друга спроба запровадити християнство на Русі в X ст., а разом з ним і розповсюдити писемність, пов'язана з іменем княгині Ольги

(?–969) — видатної правительки, першої київської княгині-християнки, яка охрестилася в Києві у 955 р. напередодні поїздки до Константинополя влітку 956 р. У Константинополі посольство Ольги перебувало до осені й зустріло тут новий рік (вересневий 957-й). Посольство було досить великим: 22 посли, 42 купці, 18 жінок, які обслуговували княгиню, 12 перекладачів та духовний наставник Ольги — священик Григорій. Візантійський імператор Костянтин VII Багрянородний (905–959) офіційно прийняв Ольгу двічі: 9 вересня (у середу) і 18 жовтня (у неділю). Разом з посольством Ольга повернулась до Києва в листопаді 957 р.

Деякі історики, зокрема Михайло Грушевський, висловлюють думку, що посольство Ольги було запрошене до Константинополя особисто імператором Візантії для укладання церковно-політичної угоди, метою якої, можливо, було хрещення всієї Київської Русі. С. Висоцький з цього приводу пише: «Безперечно, Візантія була зацікавлена в хрещенні такої величної та багатолюдної сусідньої держави, що гарантувало б їй безпеку кордонів, допомогу в боротьбі з арабами, вигідну торгівлю тощо. Зі свого боку, Русь також мала власні державні інтереси, одним з яких було прилучення країни до числа християнських держав Європи». Але цю угоду не було укладено, тому що Ольга вимагала, щоб її син Святослав (?–972) одружився з принцесою імператорського дому, а на це імператорська родина не погодилась.

Повернувшись із Константинополя, Ольга, невдоволена рішенням імператора Візантії, розпочала дипломатичні переговори із західними державами, звернулась до імператора Священної Римської імперії Оттона I (912–973) з проханням прислати до Києва єпископа. Але після категоричної відмови сина Святослава та його військової дружини охреститися політична ситуація в країні змінюється: реальна влада переходить до наступника престолу Святослава, який твердо захищав погляди свого надійного язичницького оточення.

Велике бажання Ольги охрестити Русь належно оцінено в літописах. Наприклад, у «Повісті минулих літ» літописець порівнює княгиню із зорею, що передує сходові сонця, а це значить — хрещенню Русі.

Підкреслюючи особливе значення хрещення Ольги для християнізації Русі, перший руський письменник, а з 1051 по 1054 рр. митрополит Київський і всієї Русі Іларіон у своєму рукописі «Слово про закон і благодать» підкреслює, що княгиня Ольга разом з Володимиром «принесли хрест від нового Єрусалима — Константинаграда».

Із писемних джерел відомо, що велика княгиня Ольга померла 11 липня 969 р., проживши християнкою 15 років. При її житті діяльність київської християнської громади значно активізувалась: у Києві були побудовані соборний храм св. Іллі на Подолі, церква св. Миколая на Аскольдовій могилі та церква св. Софії у Верхньому Місті.

Зрозуміло, що в другій половині X ст. у Києві вже добре знали книгу: без літургійних рукописів неможливо було здійснювати церковні відправи. Це були і рукописи грецького походження, і книги, написані старослов'янською мовою, які привозили з Болгарії. Ймовірно, користувалися й записами молитов, перекладених мовою русів за допомогою грецьких літер, ще з часів князя Аскольда. При церкві св. Іллі, мабуть, була відкрита школа і діяла невелика переписувальна майстерня.

Берестяні грамоти, знайдені в м. Звенигород (Львівщина). XII ст.

З цього приводу історик В. Ламанський ще у 1915 р. писав: «На основі пам'яток християнської культури XI ст., що дійшли до нас, слід передбачати ціле століття попереднього розвитку. Так, за одне або два покоління писців і книжників не могли скластися такі русько-слов'янська чи слов'яно-руська мова, стиль, правопис, які ми бачимо, наприклад, в Службових Мінеях або у перших наших письменників». І далі: «Непояснимо і незрозуміло, як з 5–7-річних хлопчиків, хрещених за княжим наказом у 990-х роках, міг через 30–40 років з'явитися на Русі цілий ряд відомих і невідомих діячів християнської культури, писемності і літератури, переписувачів давньоруських рукописів, як Упир Лихий, що переписав для князя Володимира Ярославича у Новгороді Книги Пророків з тлумаченнями у 1047 р. (пам'ятка відома з копії XV ст. — *авт.*), або диякон Григорій, писець Остромирового Євангелія (1056–1057). Хто буде стверджувати, що таких писців у половині XI ст. було дуже і дуже мало?».

Те, що задумала свого часу велика київська княгиня Ольга — залучення народів Києво-руської держави до християнської культури, щоби спілкуватися з християнськими державами Західної Європи, поширення в державі писемності та книжковості — втілив у життя внук княгині Володимир Святославич (?–1015). У 988 р. Київська Русь, народи якої проживали на землях від Білого до Чорного морів, була офіційно охрещена. З того часу за наказом княжої влади почали руйнувати язичницькі капища, спалювати дерев'яні зображення язичницьких богів.

На місці Перунового пагорба в Києві взялися за будівництво церкви св. Василія, що ознаменувало початок спорудження церков у багатьох містах держави. Німецький хроніст Титмар Мерзебурзький (975–1018), побувавши в Києві за часів князювання Володимира І Великого, писав, що «в цьому великому місті, яке є столицею держави, близько 400 церков і 8 ринків, а людей незліченна кількість».

Для повноцінного функціонування храмів необхідно було підготувати священиків, дяків, багато служителів і мати необхідну кількість богослужбових рукописів, а це вимагало створення шкіл та переписувальних майстерень. У Лаврентіївському літописі під 988 р. зберігся запис про створення в Києві школи, до якої за указом князя Володимира почали набирати дітей «нарочитої чаді» (дітей заможних верств населення) для «навчання книжкового». Цей навчальний заклад був відкритий при першій на Русі кам'яній церкві св. Богородиці — Десятинній, побудованій у 966 р. на княжі кошти, в якій з 997 р. перебувало корсунсько-херсонське духовенство на чолі з митрополитом Анастасом. «Це була велична, монументальна споруда, — пише академік Я. Запаско. — Інтер'єр церкви відзначався пишністю форм оздоблення. Його було прикрашено іконами, фресковим живописом, різнокольоровою мозаїчною підлогою, зробленою з коштовного каміння і керамічних плит, покритих кольоровою поливою, а також великою кількістю мурованих деталей, що дало підставу називати церкву «мармуровою».

Звичайно, відразу після хрещення Русі місцевих перекладачів і переписувачів ще, можливо, не було або їх було дуже мало. Богослужбові рукописи, переписані східнослов'янською мовою, так звані «кирило-мефодіївські переклади», привозили з Болгарії, де християнство існувало вже ціле століття. У школі та переписувальній майстерні, які, можливо, свого часу були створені при церкві св. Іллі, а також у навчальному закладі та в переписувальній майстерні при Десятинній церкві були підготовлені, ймовірно, вітчизняні перекладачі, переписувачі, оздоблювачі книги, художники-мініатюристи та палітурники, натхненною працею яких закладена творча основа для подальшого розквіту вітчизняної книжкової культури.

У благородній справі утвердження християнської віри велика заслуга належить дружині Володимира — грекині Анні Порфірогенеті, доньці візантійського імператора Романа II, онука Костянтина Багрянородного. Її руки двічі просив імператор Священної Римської імперії Оттон II, але візантійський двір надав перевагу Володимирові Святославичу. Разом з Анною до Києва приїхали представники грецького духовенства, які допомагали їй відкривати школи та переписувальні майстерні при діючих церквах. Безперечно, вона привезла зі собою багато богослужбових манускриптів, численні ікони, оздоблені хрести, дорогоцінні чаші та різноманітні церковні прикраси для Десятинної церкви. «Цей династичний шлюб підносив авторитет країни та влади, сприяв розвитку національної свідомості, гордості за державу, — пише історик С. Висоцький. — Цариця Анна мала вищу

візантійську освіту, вона була носієм римо-еллінських традицій, і тому її вплив на культурне життя Києва та країни на зламі X–XI ст. був безперечним і корисним».

У писемних джерелах X–XI ст. хоча й відзначається певна діяльність дружини Володимира в церковній та освітній сферах, все ж головною постаттю у процесі впровадження християнства як державної віри та книжковості на Русі поруч із Володимиром завжди виступає велика княгиня Ольга.

Розвиток освіти та книжковості в XI ст.

Після смерті Володимира (1015) за київський престол почалася вперта боротьба між його синами. За княжими законами посісти київський престол повинен був старший брат Святополк. Але молодший син Ярослав (близько 978–1054), який був у той час намісником у Новгороді, порушив традицію і в 1019 р. здобув перемогу. Основою внутрішньої та зовнішньої політики Ярослава стали подальша християнізація, поширення освіти, цілісність і єдність країни, захист державних кордонів. Для того щоби здобути прихильність киян, він почав своє князювання з розбудови Києва та просвітницької діяльності.

Київ уже за часів князя Володимира був великим містом. А при князюванні Ярослава Володимировича столиця Київської Русі стала одним із найбільших міст Європи, її почали називати «другим Константинополем». Один тільки оборонний вал із дубовими мурами висотою 14–15 м тягнувся навколо Верхнього Міста на 3,5 км. Над урочистими Золотими воротами було побудовано церкву Благовіщення, зводилися монастирі св. Георгія і св. Ірини, інші культові споруди. У будівельних роботах було задіяно кілька тисяч будівничих різних професій, оздоблювачів, художників, (серед них багато високообдарованих фахівців, запрошених з інших міст і країн).

У Києві на той час проживало понад 70 тисяч мешканців. За часів правління Ярослава Володимировича Київ став ще красивішим і могутнішим європейським центром, посівши одне із перших місць у Європі за рівнем своєї культури, освіченості, пошани до книги.

За наказом київського князя на честь перемоги руської дружини над печенігами побудували Софійський собор (закладений у 1037 р.). За прикладом Десятинної церкви при соборі створили велику бібліотеку та великокняжий скрипторій. Книжковий фонд бібліотеки становили, як відзначає історик руської церкви Е. Голубинський, 500 рукописів. На той час це була дуже велика книгозбірня, яка поповнювалася стараннями Ярослава Мудрого. При Софійському соборі у 1037–1039 рр. було складено один із найдавніших літописних зводів, автори якого користувалися багатьма історичними манускриптами: грецькими хроніками, руськими актовими матеріалами та іншими писемними джерелами.

Київська Русь міцніла, налагоджувала політичні, економічні та культурні зв'язки зі всіма сусідніми країнами та державами Західної Європи. Для дипломатичної і військової служби та роботи у державному управлінні були потрібні широкоосвічені фахівці. Такими працівниками стали перші вихованці школи, заснованої Володимиром Великим ще у 90-ті роки X ст. і пізніше перетвореної у навчальний заклад вищого типу.

При дворі князя Ярослава на базі великокняжого скрипторію була створена своєрідна академія, слава про яку поширилася далеко за межами Русі. У польській хроніці початку XVI ст. записано, що Ярослав запросив до Києва людей, які добре знали грецьку мову і перекладали з неї книги руською. Вони переклали богослужбову та повчальну літературу, Четьї-Мінеї, книги світського характеру: історичні рукописи — «Хроніки» Георгія Синкелла та Георгія Амартола, «Історію іудейської війни» Йосифа Флавія, науково-популярні рукописи — «Християнську топографію» Козьми Індикоплова; повісті — «Повість про Александра Македонського» («Александрія») та «Повість про Акіра Премудрого»; життєписи святих —«Житіє Василія Нового» та багато інших. Серед перекладів є й апокрифічні (антиканонічні) твори — наприклад, «Відвертість Мефодія Патарського».

У «Повісті минулих літ» (кінець XI–поч. XII ст.), перекладеній В. Близнецем, вказується, що Ярослав приділяв книжковості велику увагу і сам часто звертався до книг: «Любив Ярослав книги, читав їх часто і вдень, і вночі. І зібрав скорописців багато, і перекладали вони з грецького на слов'янське письмо. Написали вони книг велику силу, ними повчаються віруючі люди і тішаться плодами глибокої мудрості. Начебто один хтось зорав землю, а другий посіяв, а інші жнуть і споживають багату поживу, — так і тут:

Євангеліє (Реймське), яке належало доньці Ярослава Мудрого князівні Анні. Київ. 40-ві роки XI ст.

батько всього цього Володимир, він землю зорав і розпушив її, тобто просвітив християнством. А син же його Ярослав засіяв книжними словами, а ми тепер пожинаємо, приємлемо серцем книжну науку».

За прихильність до науки й до «книжного слова» Ярослав отримав у народі прізвище Мудрий. Він зібрав першу на Русі власну бібліотеку, до якої увійшли, ймовірно, і численні чудово оздоблені манускрипти, що їх привезла зі собою з Царгорода цариця Анна. На жаль, історикам невідома подальша доля книжкової колекції Ярослава. До нашого часу збереглася одна книга з цієї книгозбірки — кириличне Реймське Євангеліє (рукопис не датований). Євангеліє було переписане у великокняжому скрипторії Софійського собору десь у 40-х роках і призначалося для особистого користування доньки Ярослава Мудрого — князівни Анни, тому виготовлене у кишеньковому форматі. Анна взяла його зі собою до Франції, коли у 1049 р. виходила заміж за французького короля Генріха I. Після вінчання Анни та Генріха I у соборі м. Реймс (тогочасної столиці Франції) Євангеліє залишилось у соборі. В XIV ст. невідомо ким до кириличного тексту Євангелія було долучено частину тексту, написаного глаголицею. У такому вигляді рукопис і дійшов до нашого часу.

Осередки книгописання та пам'ятки писемної культури в домонгольський період

Потужні скрипторії діяли у Києві при Десятинній церкві та при Софійському соборі. Саме тут були створені такі видатні пам'ятки вітчизняного книжкового мистецтва, як Остромирове Євангеліє (1056–1057) та Ізборник Святослава (1073). Переписування рукописів було налагоджено в XI ст. і в деяких монастирях. Ченці виготовляли рукописи безпосередньо в своїх келіях, іноді працюючи артільно.

У Києві в XI–XII ст. діяло 18 монастирів. Найдавнішим і найвизначнішим на Русі був Києво-Печерський монастир (1051), заснований Антонієм і Феодосієм. В одній із новел Києво-Печерського патерика розповідається про інока Ларіона, який був «хитр» писати книги. Поруч із ним чернець преподобний Никон «строїв книги», тобто фальцював аркуші в зошити і складав з них блоки рукописів, які потім «одягав» у палітурні кришки. З ними разом працював ігумен Феодосій, який пряв «вервіє» (нитки для зшивання зошитів). Працюючи, вони тихо співали псалми.

Києво-Печерський монастир став справжньою духовною академією, де здобували вищу освіту майбутні ієрархи Православної Церкви і де творили славетні літописці. Тут Великий Никон (?–1088) склав у 1072–1073 рр. літописний звід, у якому уточнив хронологію руських історичних подій і виклав дані про Аскольда, Олега, Ігоря та Святослава; ігумен Іоанн створив у 1093–1095 рр. «Початковий звід», на сторінках якого чи не вперше звинувачено князів у міжусобицях, що призводили до поразки руських військ у битвах зі степовиками-половцями; чернець Нестор — літописець і письменник — написав тут у 1113 р. руський літопис «Повість минулих літ», органічно пов'язавши києво-руську історію із загальносвітовим історичним процесом і традиційно дотримуючись християнської історіографії.

«Повість минулих літ» є неоціненною пам'яткою давньослов'янської культури і головним джерелом з історії Київської Русі до XII ст. Про значення цього рукопису академік Д. Лихачов писав: «Безумовно, що жодна християнська слов'янська країна і жодна країна Північно-Західної Європи не мали в XI–на початку XII ст. такого чудового твору з історії своєї Вітчизни, якою була «Повість минулих літ». У цьому літописному зводі про книгу написані такі поетичні рядки: «Велика-бо користь від навчання книжного. Книги — мов ріки, які наповнюють собою увесь світ, це джерело мудрості, в книгах — бездонна глибина, ми ними втішаємося в печалі, вони узда для тіла і душі».

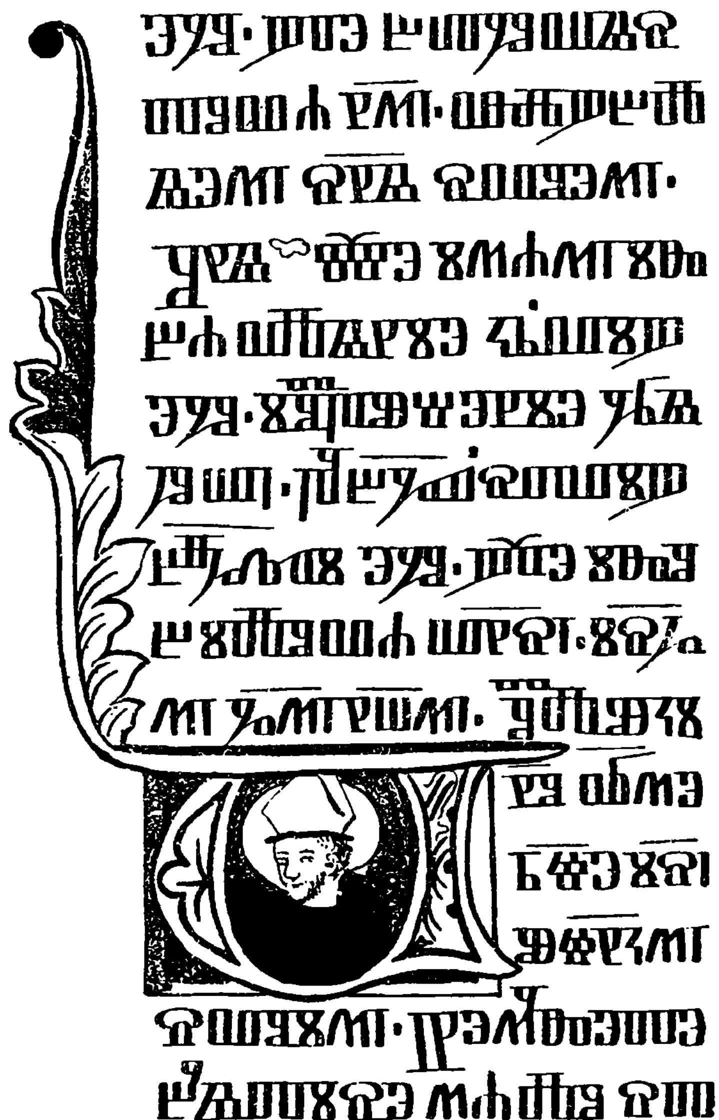
Український історик і дослідник київської писемної школи X–XII ст. С. Висоцький пише: «Поява такого визначного твору, як «Повість минулих літ» Нестора була результатом розвитку київської писемної школи у XII ст. Це — цілком оригінальний історичний твір, що закликав до єдності та національної свідомості населення Русі в межах Київської держави. Повість написано майстром-ерудитом, патріотом і публіцистом, який послідовно відстоював ідею захисту та збереження Київської держави, засуджував князівські чвари та усобиці».

До нашого часу дійшло багато руських літописних зводів, на початку яких вміщена «Повість минулих літ». Найбільш повними з них вважаються Лаврентіївський, Іпатіївський та Радзивіллівський літописи.

Лаврентіївський літопис виконано у 1377 р. в одному з монастирів Новгорода ченцем Лаврентієм. Цей літописний звід містить «Повість минулих літ», твори Володимира Мономаха, а також літописні списки, де висвітлюються події, пов'язані з Київською державою та боротьбою князів за Київ.

Іпатіївський літопис, у якому зібрані списки південно-руських літописних зводів, складений у XV ст. в Іпатіївському монастирі м. Костроми. Крім «Повісті минулих літ», у літописний звід увійшли Київський і Галицько-Волинський літописи, а також літописні списки, де розповідається про боротьбу князів за київський престол.

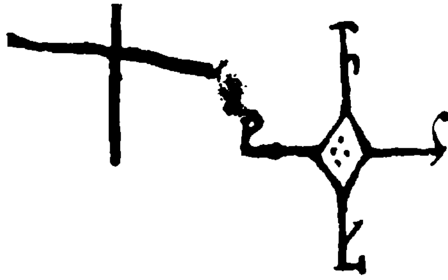
Радзивіллівський літопис близький до Лаврентіївського. Він традиційно починається з «Повісті минулих літ». Цей літопис, можливо, був складений у XIII–XIV ст. в одному з монастирів м. Смоленська. Зберігся список кінця XV ст. Літопис багато оздоблений: його прикрашають 617 мініатюр. З XVII ст. рукопис літописного зводу зберігався в бібліотеці литовського князя Богуслава Радзивілла, який у 1668 р. подарував його бібліотеці прусських герцогів Кеніґсберзьких. Тому літопис у книгознавчій літературі отримав назву Радзивіллівський, або Кеніґсберзький.



Євангеліє (Реймське). Сторінка, написана глаголицею. Франція, м. Реймс. XIV ст.

Більшість інших збережених літописних зводів, як правило, також починаються з «Повісті минулих літ».

У Києво-Печерському монастирі — осередку книгописання — у XIII ст. було створено Києво-Печерський патерик, який пізніше набув значної популярності в Україні-Русі. На його сторінках викладено багато історичних відомостей XI–XII ст., розповідається про життя та діяння найвідоміших християнських діячів і ченців Києво-Печерської лаври. Авторство частини новел до Патерика — «Про святого блаженного Агапіта, безмездного лікаря», «Про преподобного Мойсея Угрина», «Про Микиту Затворника, який після цього







Власноручний напис Анни Ярославни на грамоті Суасонському абатству: «Ана регіна», тобто «Анна королева». Франція. 1063 р.

був єпископом у Новгороді» та ін. — належить талановитому чорноризцеві Полікарпу.

Заслуга Києво-Печерського монастиря у розвитку культури й освіти надзвичайно велика. Достатньо сказати, що з середини XI і протягом XII ст. тут підготовлено близько 50 єпископів для всіх земель Київської Русі, багато з яких були письменниками і перекладачами. З цього приводу історик С. Висоцький писав: «Отже, Києво-Печерський монастир у XII ст. і пізніше, аж до татаро-монгольської навали, був величезним визначним центром київської писемної школи, з якої вийшли й де здобули освіту та виховання численні письменники, літописці, філософи-книжники, політичні та церковні діячі. В ньому переписувалися й виготовлялися книги, писалися оригінальні літературні твори й літописи. Культурні діячі — вихованці монастиря, безсумнівно, докладали багато зусиль до формування писемної та літературної києво-руської мови».

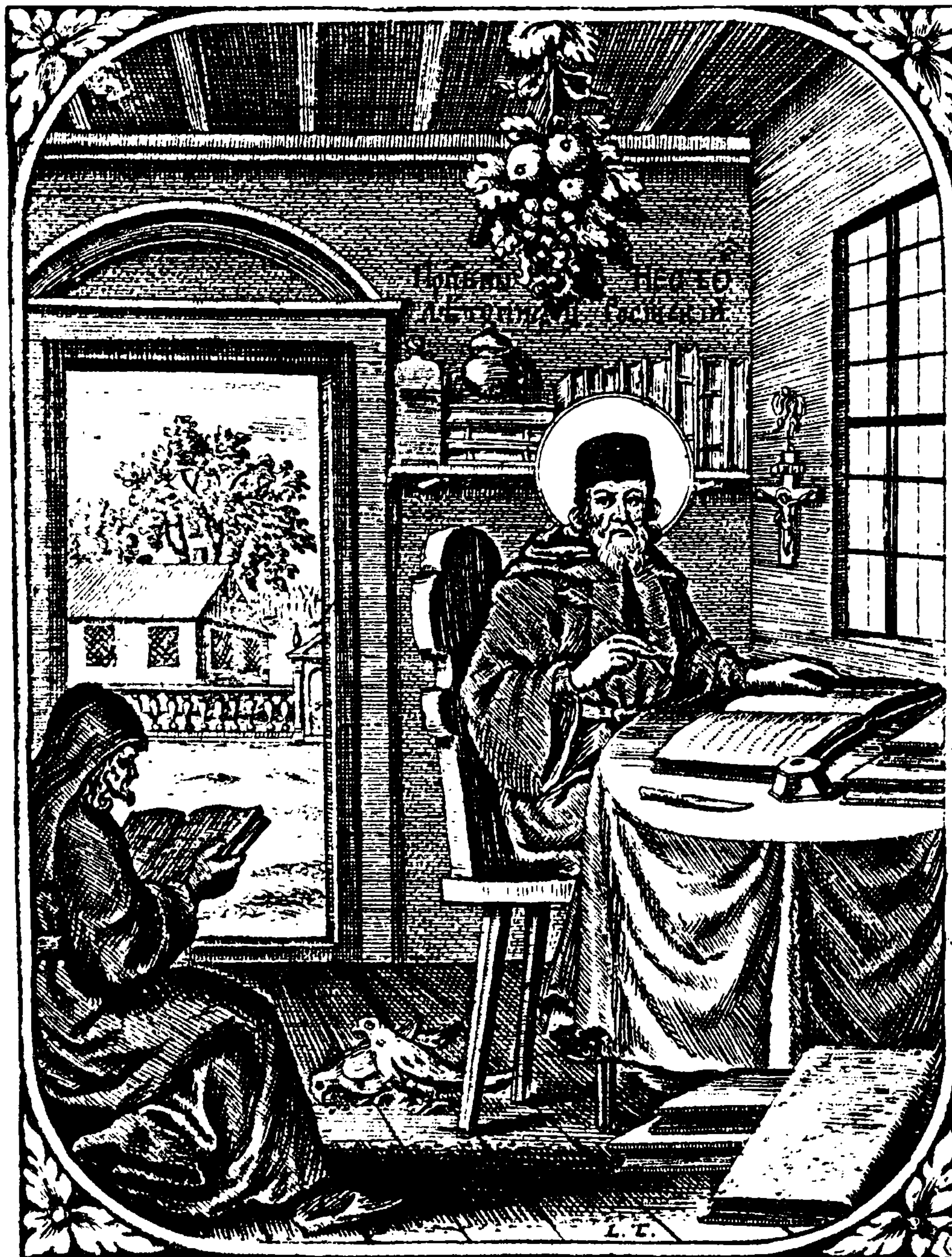
Наприкінці XI ст. та у XII ст. визначним осередком освіти та книгописання стає Видубицький монастир, заснований у 1070 р. Він стояв на київській околиці Видубичі, на правому березі Дніпра. В монастирі було закладено кам'яну церкву архістратига Михаїла. В монастирі працювали видатні письменники та літописці. Зокрема, ігуменові Лазарю належить «Переказ про Бориса і Гліба», який отримав у Київській Русі значну популярність, виховуючи патріотичний дух і закликаючи молодших князів підкорятися старшим і не порушувати єдності Руської землі.

На початку XII ст. осередок києво-руського літописання перемістивсяся з Києво-Печерського до Видубицького монастиря. У його стінах ігумен Сильвестр протягом 1116 р. відредагував і доповнив «Повість минулих літ». Сильвестр був духовним наставником і дорадником Володимира Мономаха (1053–1125), який у 1113 р. став Великим князем київським, тому літописець приділив велику увагу його діяльності.

Видубицький монастир заснував Всеволод Ярославич (1030–1093), зробивши його «вотчим», тобто родовим монастирем князів Мономаховичів. Саме тому літературну діяльність видатного державного діяча Володимира Мономаха, який написав у 1117 р. «Повчання дітям», дослідники книги пов'язують із писемною школою Видубицького монастиря. До того ж у «Повісті минулих літ» подано текст цього твору.

На сторінках «Повчання...» Володимир Мономах дає життєві настанови своїм дітям, щоби вони піклувалися про державу та народ, надавали великого значення навчанню протягом усього життя і за приклад ставить свого батька Всеволода Ярославича, який оволодів п'ятьма іноземними мовами. Князь прагне, щоби сини були хоробрими воїнами, вимогливими і добрими батьками, звертається до них з патріотичною промовою бути між собою у дружбі й злагоді та постійно пам'ятати про зміцнення Руської держави. Наприкінці XI ст. між князями посилюються чвари й усобиці: одне князівство почало виступати проти іншого, брат — проти брата, сини — проти батьків. У «Повісті минулих літ» під 1097 р. записано: «І не було миру на Руській землі. Воювали князь з князем, місто з містом. І той приводив половців, а той поляків, нападали і перехоплювали один в одного або волость, або місто, або престол братній». Володимирові Мономаху вдалося на деякий час об'єднати князівства в єдину державу, припинити міжусобні війни й перемогти половців. За свої мудрі діяння він і заслужив повагу і прихильність народу.

Видубицький монастир до кінця XII ст. залишався одним із головних осередків київської писемної школи. Ігумен монастиря Мойсей був досвідченим книжником та оратором, досконало знав Святе Письмо і добре володів грецькою мовою. У 1200 р. він склав Київський літопис, до якого увійшли такі самостійні твори: Сімейна хроніка Ростиславичів, Чернігівський літопис Ігоря Святославича, Літопис переяславського князя Володи-



НЕ́СТОРЪ Пиша̀ Жи́тїѧ и҆ лѣ́та, тружда́ѧсѧ:
в҆ Кни́ги живота̀ в҆ вѣ́чность на Нб҃ѣ впи́сасѧ.

Києво-Печерський патерик. Нестор-літописець. Мідьорит Леонтія Тарасевича. Київ. 1702 р.

мира Глібовича та Похвальне слово Рюрикові Ростиславичу. Літопис Мойсея дійшов до нашого часу в Іпатіївському літописному зводі (1119–1200).

Вершиною києво-руської писемної культури другої половини XII ст. стала найвидатніша пам'ятка давньоукраїнської літератури — «Слово о полку Ігоревім» (1185–1187). Автор відображає невдалий похід у 1185 р. новгород-сіверського князя Ігоря Святославича (1150–1202) в половецькі степи і як патріот землі Руської звертається до володимиро-суздальського князя Всеволода, київських князів Рюрика та Давида Ростиславичів і галицького князя Ярослава Володимировича (Осмомисла) із закликом об'єднатися й спільно виступити проти ворогів на захист своєї держави, яка є спадщиною усього князівського роду.

Ім'я автора «Слова...» невідоме. Він був дуже добре обізнаний з київською топографією (описує церкви, «золотоверхий терем», інші будівлі) та знав про все, що пов'язане з життям

київського князя Святослава. Можливо, автор був із князівського оточення. Українські дослідники дійшли висновку, що автором «Слова о полку Ігоревім» міг бути київський боярин Петро Бориславич, який займався редагуванням і складанням києво-руських літописів.

Піднесення у Руській державі в XI —першій половині XII ст. культури і рівня освіченості зумовило зростання попиту на книгу. Вже в XI ст. при церквах і монастирях створювалися початкові школи, а пізніше — при Ярославі Мудрому — у Софійському соборі, Києво-Печерському і Видубицькому монастирях були засновані навчальні заклади вищого типу.

Початкові школи мали, ймовірно, різні навчальні програми, оскільки з літописів відомо, що до одних шкіл набирали дітей заможних верств населення, до інших — дітей старост і священиків. У своїх дослідженнях М. Грушевський підкреслює, що ці школи відрізнялися за обсягом навчання та призначенням вихованців: у початкових школах готували майбутніх дяків, псаломщиків для допомоги священикам, у привілейованих — виховували дітей церковних ієрархів, князівських і боярських родин, майбутня діяльність яких була пов'язана з державним правлінням, військом, княжим двором і вищим церковним служительством. У початкових школах, можливо, в основному навчали читанню, а хто продовжував навчання — опановував писання та лічбу. Основними підручниками були Апостол і Псалтир.

У навчальних закладах вищого типу навчали іноземних мов і правил риторичного й поетичного стилю. Навчальна програма була запозичена у візантійських аналогічних шкіл і передбачала вивчення богослов'я, філософії, граматики, співу. Навчання контролювалося київською церковною ієрархією, більша частина якої складалася з греків, що отримали вищу освіту у Візантії. Вони були і викладачами багатьох дисциплін. Можливо, школи вищого типу і підготували перших «книжників», які переклали багато рукописів слов'янською мовою з грецької ще при Ярославі Мудрому.

Вищу освіту отримували не тільки духовні служителі, а й представники князівського дому та боярських родин, наприклад, син Ярослава Мудрого — Всеволод. Освіту здобували й жінки із заможних родин: у 1086 р. в Києві князівна Анна Всеволодівна при Андріївському монастирі, де вона була черницею, заснувала школу, в якій близько 300 дівчат навчалися грамоті, співам, шиттю та іншому рукоділлю. Уміння читати й навіть писати у другій половині XI—першій половині XII ст. було вже невипадковим явищем серед населення Руської землі.

Рукописна книга того часу стала бажаною в будь-якій родині, на неї відчутно зріс попит. Монастирські переписувачі не могли цей попит достатньо забезпечувати, оскільки виготовляли рукописи переважно для внутрішнього користування. Тому в містах почали з'являтися світські переписувачі рукописів, які виготовляли книги не тільки на замовлення, а й для продажу. Проте світські скрипторії не могли ще конкурувати з монастирськими, адже руські монастирі ранньофеодального періоду були провідними носіями культури та освіти. Монастирі володіли значними матеріальними засобами і давали талановитим ченцям можливість займатися літературною, перекладацькою та книжковою справами. Наприклад, у Києво-Печерський монастир Нестор прийшов 17-річним хлопчиком і, здобувши всебічну освіту, став письменником. Вивчення грецької мови й ґрунтовне ознайомлення з численними писемними джерелами дали йому змогу в подальшому скласти «Повість минулих літ», у якій він виявив не тільки літературні здібності, а й уміння робити об'єктивні історичні узагальнення.

У Софійському соборі, Печерському та Видубицькому монастирях поступово організовувалися широковідомі літературні об'єднання, а навколо потужних скрипторіїв — колективи фахівців із книжкової справи. Їхніми зусиллями були сформовані літературно-мистецькі напрямки книжкової культури.

Ченці монастирів майстерно володіли каліграфією і на високому мистецькому рівні оздоблювали рукописи. Підтвердженням цього є Остромирове Євангеліє (1056—1057), Ізборник Святослава (1073), Мстиславове Євангеліє (1103—1117), виготовлені у княжому скрипторії при соборі св. Софії в Києві, а також Юріївське Євангеліє (1119—1128), яке, очевидно, також переписано у Києві.

Крім трьох потужних київських книжкових осередків, у XII ст. книги виготовляли також в інших містах і монастирях Київської держави. Наприклад, у монастирях на території Галицького та Волинського князівств, в Успенському храмі м. Галич, монастирі

у с. Городище (поблизу теперішнього м. Червоноград Львівської обл.), а також у монастирях Чернігівського, а пізніше і Новгород-Сіверського князівств.

До нашого часу дійшло досить мало книг з домонгольського періоду, і тому певний час вважалося, що рукописна книга у давньоруську епоху була явищем недостатньо поширеним. Але історик Б. Сапунов, вивчаючи феномен поширення освіти та книгописання на Русі, що виник в XI ст., пише: «Використовуючи сучасну термінологію, можна стверджувати, що тоді на Русі виник інформаційний вибух».

Ґрунтовно проаналізувавши архівні документи, Б. Сапунов дійшов висновку, що з X ст. і до середини XIII ст. на землях Київської Русі було побудовано близько 10 тисяч церков, для ведення літургійних служб у яких було потрібно не менше як 90 тисяч рукописів. Визначаючи цю цифру, вчений виходив з канонічного мінімуму, встановленого статутами Студитського і Єрусалимського православних монастирів, за якими обов'язковими були 8 церковних книг: *Євангеліє апракос* — основна частина Нового Завіту, яка описує життя та навчання Ісуса Христа; текст розміщений не за чотирма євангелістами, а розкладений для богослужбового читання протягом року; *Апостол апракос* — містить «Діяння апостолів» і їх вчення; текст розкладений для богослужбового читання протягом року; *Служебник* — православна богослужбова книга, складена з текстів церковних служб на кожен день, святців і настанов ведення богослужіння; *Требник* — православна богослужбова книга, складена з текстів церковних служб і правил виконання треб; *Псалтир* — одна з книг Біблії, яка складена зі 150 псалмів — пісенних молитов; *Тріодь пісна* — книга церковних пісень і молитов — трипісенних канонів для богослужінь у буденні дні; *Тріодь цвітна* — книга церковних пісень, молитов — трипісенних канонів для богослужінь у святкові дні; *Мінея загальна* — збірка про життя святих, складена за церковним календарем.

Цей мінімум для використання при проведенні служб внесений у церковний статут для парафіяльних і домових церков, а для монастирських храмів і кафедрально-єпископських соборів потрібно було значно більше рукописів — у середньому 25–30. А коли до всіх цих розрахунків додати ще численні світські книги та Четьї-Мінеї, то книжковий фонд Київської Русі у домонгольську добу повинен був складатися зі 130–140 тисяч рукописів.

Занепад книжкової справи після татаро-монгольської навали

Починаючи з XIII ст. — періоду спустошливої навали татаро-монгольських орд на руські землі, книжкова справа у східних регіонах Київської Русі почала занепадати. Багато освічених людей, в тому числі й майстрів книги, подалися в міста і монастирі Галицько-Волинського князівства, які мали відносну незалежність від ординських ханів. Створилися великі книжкові осередки у Холмі, Перемишлі, Львові та Володимирі-Волинському. Почали діяти та зміцніли нові монастирі: на Волині — Жидачівський (1227) і Башівський (1241), у Карпатах — Полонинський (XIII ст.), у Лаврові — св. Онуфрія (1250), у Львові — св. Георгія (1272) і св. Онуфрія (1292), у Володимирі-Волинському — Богородичний (XIII ст.) та ін.

Як у попередні століття, церковні ієрархи та представники князівських родин докладали багато зусиль до того, щоби пропагувати серед людей національну культуру й літературу. Особлива увага приділялася книжковій справі. У Галицько-Волинському літописі, наприклад, розповідається про діяльність потужного скрипторію, створеного при дворі волинським князем Володимиром Васильковичем (?–1288). Літописці зауважують, що князь був найосвіченішою людиною свого часу, порівнюючи його з Володимиром Святославичем та Ярославом Мудрим, і наголошують, що князь «глаголив ясно от книги і був книжник велик і філософ». Він особисто переписав («сам же списав бяше») декілька рукописів і передав («положи») їх у монастирі: для волинських монастирів — Євангеліє апракос та Апостол, а для Перемишльського єпископату — Євангеліє апракос «оковано серебром с жемчугом». У літописі названо 47 манускриптів, виготовлених у цьому скрипторії, «які князь розіслав по багатьох містах свого та інших князівств».

Літописи зберігають численні записи про місцеві міжусобні війни: з 1055 до 1238 рр. було близько 80 таких воєн, деякі з них тривали 10 і більше років. У часи міжусобних воєн особливо оберігалися і переховувалися рукописи з монастирських або князівських

бібліотек у пишних окладах, з використанням золота, срібла, перлів, коштовного каміння, бо їх забирали в сутичках як військовий трофей. Наприклад, у 1203 р. Рюрик Ростиславич напав на Київ, пограбував Софію, Десятинну церкву, монастирі й забрав дорогоцінні хрести, посуд і книги.

Крім цього, дуже багато рукописів гинуло у частих пожежах, які знищували цілі дерев'яні квартали міст. Багато цінних книг знищено при нападах печенігів на міста і селища Київської Русі. Але найбільших збитків зазнала руська культура у страшні роки татаро-монгольської навали.

Відродження книжкової спадщини Княжої доби

Довготривале ординське іго хоч і затримало загальний розвиток східнослов'янських народів, але не знищило їх культури та освіти. Економічне й політичне піднесення в державі, яке почалось у другій половині XIV ст., зростання національної самосвідомості, особливо помітне після Куликовської битви (вересень 1380 р.), коли руські полки розбили війська Мамая, значною мірою сприяли й розвиткові освіти і книгописання.

З того часу збереглося багато рукописів не тільки богослужбового, а й світського характеру. Інтенсивне поширення східнослов'янського книгописання наприкінці XIV—на початку XV ст. відбувалося, в основному, за рахунок відродження книжкової спадщини Княжої доби (XI–XII ст.). У новій редакції, яка відповідала суспільно-політичним вимогам того часу, переписувалися тільки частини текстів різноманітних Житій, Повчань, Сказань і Слів, популярних серед населення. Уривки давніх відомих рукописів ставали складовими частинами нових літературних творів. Наприклад, уривки «Слова о полку Ігоревім» були використані і в «Задонщині», і в «Сказанні про Мамаєве побоїще».

Набули популярності такі рукописи, як «Слово про житіє Дмитрія Донського», переклад історичного твору «Троянська притча», збірки під назвою «Бджола», які містили переклади окремих висловів із творів Софокла, Евріпіда, Платона, Арістотеля та їхні життєписи. Виконувалися переклади рукописів географічної та мандрівничої тематики. У другій половині XV ст. особливо популярною стала книга «Ходіння за три моря» тверського купця Афанасія Нікітіна про його мандрівку в Іран та Індію.

Наприкінці XV ст. у зв'язку із завершенням процесу об'єднання північно-східних князівств у єдину централізовану державу Москва стала політичним, економічним і культурним осередком північно-східної Русі. Це зумовило пожвавлення книжкової справи, оскільки книзі відводилася активна роль у пропаганді московської державності. Почалися збирання, перегляд і редагування існуючих літописів. У середині XVI ст. цю справу очолили відомий державний діяч Олексій Адашев (?–1561) і думський дяк Іван Вісконтов. Із численних зібраних літописів було складено новий літописний звід, який отримав назву Никонівський літопис (1539–1542). Загальна світова історія в ньому була переглянута редакційною колегією з ідеологічних позицій Московського князівства.

Пізніше (у 40–60-ті роки XVI ст.) на основі Никонівського літопису під безпосереднім контролем Івана Грозного (1530–1584) було створено так званий Лицевий літописний звід, який складався з 10 томів великого формату і містив близько 16 тисяч мініатюр.

У Новгороді велику просвітницьку роботу здійснював митрополит Макарій (1482–1563), який згуртував навколо себе високоосвічених людей. Він відредагував тексти багатотомного рукопису Четьї-Мінеї. У ці томи своєрідної енциклопедії того часу увійшли тексти книг Старого та Нового Завітів, а також багато творів візантійських, руських і західноєвропейських церковних письменників. Книги були переписані на папері й оздоблені численними орнаментальними прикрасами.

У середині XIV ст. зміцніло Велике князівство Литовське: воно приєднало до себе всі білоруські землі, більшість українських, включаючи й Київ, і деякі руські князівства, які були ослаблені татаро-монгольською навалою та постійними міжусобними війнами. Частину західноруських земель загарбали польські та угорські феодали. Після прийняття Литвою католицької віри і підписання у 1385 р. унії з Польщею почало зростати ідеологічне протистояння Католицької та Православної Церков.

У період формування Литовської держави литовське населення ще не мало власної системи письма — офіційною мовою Католицької Церкви була латинська. Дипломатичні й

торговельні зв'язки із західноєвропейськими країнами теж велися латинською та німецькою мовами. Тому феодальні кола Литви для внутрішньодержавного користування почали послуговуватися письмом і мовою населення, що проживало у складі Литви — кирилицею і руською мовою, яка була спільною у той час для білорусів та українців.

А наприкінці XIV ст. руська мова стала офіційною державною мовою Литви. Кирилицею писали не тільки канцелярські документи, а й державні акти та іншу правову документацію, наприклад, «Судебник», «Литовський статут». Лише наприкінці XVII ст. за рішенням Варшавського сейму Речі Посполитої (1697) офіційною мовою у Литві стала польська.

Розвиток української культури та книгописання, починаючи з кінця XIV—початку XV ст., відбувався в дуже несприятливих умовах. «Українське населення чинило опір колонізаторам, — пише академік Я. Запаско, — зберігало і розвивало свою культуру, мову, писемність, відстоювало свої духовні надбання, яким загрожувала велика небезпека з боку войовничого католицизму. Під час цієї боротьби, скерованої, зокрема, на захист пам'яток писемності, які гинули, значну роль відіграли православні монастирі, кількість яких тоді значно збільшилася».

І справді, більшість книжкових пам'яток XIV ст., які дійшли до нашого часу, виготовлені в монастирях — Богородичному, відомому з XIII ст. (м. Володимир-Волинський), Спаському Красносельському (поблизу м. Луцьк), Путенському (на Буковині, тепер у складі Румунії), Грушівському (на Закарпатті), Печерському (м. Київ).

Незважаючи на несприятливі умови, наприкінці XIV ст. Київ став одним із провідних осередків книжкової справи. До нашого часу дійшов шедевр українського книжкового мистецтва — Київський Псалтир, виготовлений, можливо, у Києво-Печерській лаврі в 1397 р. Манускрипт оздоблений 302 високохудожніми мініатюрами, що розміщені на полях книжкових розгортів.

Перемога на Куликовому полі руських полків над ординцями у 1380 р. сколихнула у слов'янському світі патріотичну хвилю, наповнивши новим змістом героїчну боротьбу слов'янських народів за свою незалежність, національну самосвідомість і самобутню культуру.

Надзвичайно цінною і потрібною у той час для українського населення стала книга, написана рідною мовою. Відповіді на актуальні питання — соціальні, економічні, політичні, культурно-історичні, освітницькі та багато інших — читачі шукали у книзі.

Налагоджувалися міжнародні культурні зв'язки, пожвавлювався обмін рукописами між східнослов'янськими і греко-слов'янськими православними монастирями на г. Афоні та в Царгороді. Ці культурні зв'язки сприяли активному розвиткові книжкової справи у слов'янських країнах, підвищенню рівня книжкового мистецтва.

Художнє оздоблення української рукописної книги традиційно було на високому мистецькому рівні: українські творці книги вправно писали шрифти, професійно виконували мініатюри та декоративні прикраси. Вони виготовили багато чудово оформлених рукописів.

Цей мистецький доробок не був випадковим: майстри української рукописної книги з рук у руки прийняли творчу естафету від майстрів доби Київської Русі і гідно продовжили розвиток великих художніх традицій вітчизняної книги.

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ КИРИЛИЧНИХ РУКОПИСІВ

Особливості східнослов'янських рукописів зумовлені безпосереднім впливом книжкового мистецтва візантійської книги IX—XI ст. Велику роль у справі залучення Київської Русі до візантійської культури впродовж тривалого часу відігравала Болгарія, яка, починаючи з доби правління царя Симеона (885—927), виконувала своєрідну роль посередника при поширенні на Русі кириличної абетки та мистецтва книгописання.

Візантія того часу, переживаючи розквіт у галузі архітектури, літератури та мистецтва, налагодила тісні культурні контакти з багатьма країнами Європи, в тому числі і з Київською Руссю. Візантійські художники-монументалісти користувалися великою популярністю, їх охоче запрошували в різні країни для виконання мозаїк і малярських робіт. Багато візантійських архітекторів, будівельників і мозаїстів працювало й на руських землях. Наприкінці X ст. за їх участю була збудована й оздоблена мозаїчними панно Десятинна

церква. В першій половині XI ст. візантійських майстрів запросив Ярослав Мудрий для будівництва та оздоблення мозаїками Софії Київської, а наприкінці століття вони разом із руськими майстрами писали ікони для Успенського собору в Києво-Печерській лаврі. На початку XII ст. візантійські майстри також прикрасили мозаїками собор Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Високим мистецьким рівнем відзначалась і візантійська книга, кращі зразки якої копіювали майже в усіх європейських країнах. Потужні західноєвропейські монастирі замовляли константинопольським каліграфам і художникам оформлення літургійних манускриптів. Користувалися послугами візантійських художників і руські замовники. На початку XII ст. за розпорядженням новгородського князя Мстислава Володимировича (1076–1132) тіун Наслав возив до Константинополя написане в Києві для князя Євангеліє (пізніше воно отримало назву Мстиславове Євангеліє), щоби візантійські художники виконали для рукопису оклад із коштовного каміння, золота і срібла.

Нова хвиля активного впливу візантійського книжкового мистецтва на слов'янське припадає на другу половину XIV ст., коли між православними монастирями знову налагодилися тісні культурно-освітні зв'язки. Руські майстри книги, приїжджаючи до Студитського монастиря у Царгород, мали можливість не тільки ознайомитись у великій монастирській бібліотеці з художнім оздобленням найкращих манускриптів минулих століть, а й зробити копії з кращих взірців книжкового мистецтва. З цього приводу російський книгознавець Ф. Буслаєв писав: «Візантійські рукописи для Давньої Русі були провідниками не тільки християнських ідей, але й античних форм, які виражали ці ідеї».

Вивчаючи мистецький доробок слов'янських рукописів, можна зробити висновок, що вітчизняні майстри вважали виготовлення рукописної книги глибоко творчим процесом. Щоби стати належними фахівцями книжкової справи, переписувачі довгий час навчалися каліграфічного мистецтва та «книжкового строєнія», а художники — малярства. Найбільш талановиті й досвідчені з них виконували найвідповідальнішу роботу — проектування майбутнього рукопису, яке передбачало створення єдиного художнього ансамблю майбутнього манускрипту і визначення загального образу книги.

Середньовічна рукописна книга, включаючи і західноєвропейську, і книгу слов'янського світу, розв'язала всі основні питання щодо функціонально-структурної та матеріально-конструктивної побудови книги. Були, наприклад, відпрацьовані способи скріплення зошитів у книжковий блок за допомогою тасьми та виготовлення кришок оправ. Технологічні знахідки при виконанні цих процесів, до речі, використовуються і сьогодні. На рівні тогочасних потреб було визначено чітку залежність конструювання та оформлення книги від її функціонального призначення: книги для церковних служб виготовляли великого формату з використанням численних заставок та мініатюр, для читання у побуті — значно меншого розміру і скромно оформлені. Поділялися книги і за тематичною ознакою: літургійні, духовні, світські, науково-популярні, навчальні та ін.

МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ РУКОПИСІВ

Пергамент. До XIII ст. пергамент завозили в Київську Русь із Візантії або з країн Західної Європи. Найбільш розповсюдженим матеріалом у східних слов'ян був опойок — вичинені шкури молочних телят. З однієї телячої шкури викроювали 3–5 аркушів для книг великого формату (розмір сторінки 30 × 20 см і більше) або 7–10 аркушів для книг середнього формату (розмір сторінки 20 × 15 см). У процесі переписування великі нарізані аркуші згинали навпіл, одержуючи чотири сторінки. Наприклад, для виготовлення Архангельського Євангелія (1092) обсягом 356 сторінок (розмір сторінки 20,5 × 16,4 см) необхідно було використати приблизно 10–12 шкур.

Розміри майбутніх рукописів встановлювалися церковними ієрархами, замовниками або самими майстрами — якщо книги призначалися на продаж. При цьому майстер, безперечно, керувався функціональним призначенням рукопису: книга для церковного богослужіння проектувалася великого розміру (сторінка повинна містити два текстових стовпці, написаних досить великими літерами); книга для читання у побуті — меншого розміру (сторінка повинна містити, як правило, суцільний текст, написаний дрібними літерами).

Після нарізання пергаментних аркушів певного розміру на кожній сторінці розмічали

майбутні рядки у стовпцях. Розмітку виконували за допомогою лінійки та шила, яким робили легкі наколювання. Орієнтуючись на ці наколювання, майстер за допомогою пера проводив розчиненим коричневим чорнилом тонкі одинарні лінії, якими окреслював розміри стовпців, та подвійні лінії — вертикальні й горизонтальні, якими відокремлював стовпці від книжкових полів. До речі, систему подвійних лінійок для відокремлення текстових стовпців від полів переписувачі запозичили у майстрів-іконописців, — такими лінійками-лузгами в іконах відокремлюють береги від зображення.

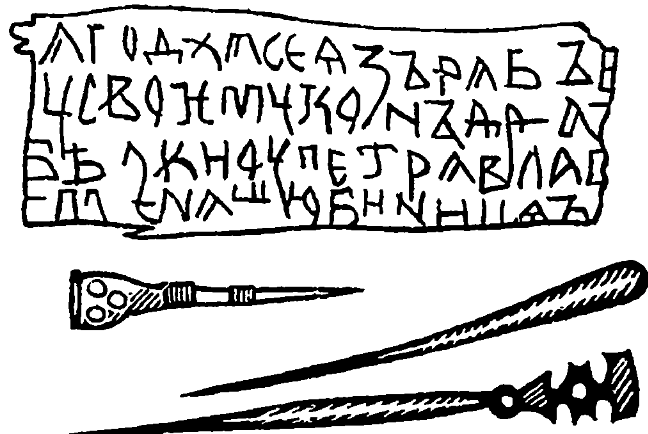
Паралельні лінії рядків наносили на пергамент за допомогою лінійки (у ній був зроблений довгий наскрізний проріз) спеціальною, не дуже загостреною паличкою з металу або кістки — *графійкою*. Для швидкого розграфлювання майстри використовували *карамсу* — пристрій у вигляді рами з паралельно натягнутими на певній відстані одна від одної висушеними жилами тварин. Раму накладали на аркуш пергаменту, і майстер проводив лінії графійкою по натягнутих жилах. При цьому натискали досить сильно, щоби на зворотному боці аркуша з'явилися опуклі відбитки ліній, — адже писалося з обох боків аркуша. Відстань між лініями майбутніх рядків дорівнювала, як правило, 10 мм. Розлінювали всі аркуші, навіть ті, на яких потім виконували мініатюри. Робилося так тому, що рукопис здебільшого переписували одразу кілька писців, манера письма яких відрізнялася щільністю. Чітко розрахувати, скільки сторінок знадобиться для певного тексту, було майже неможливо. Висота літер мала бути однаковою, а рядки з обох боків аркуша, коли розглядати його на світло, мали завжди накладатися. Залежно від формату рукопису розміри літер коливались від 3 до 5 мм. Наприклад, у найбільшому за форматом (35 × 30 см) стародавньому рукописі — Остромировому Євангелії — текст написано уставними літерами, висота яких 6,86 мм. Міжрядкові відстані дорівнюють майже висоті літер — 7 мм. Середньовічні майстри емпіричним шляхом визначили розмір корінцевих, верхніх, бокових і нижніх полів у співвідношенні 2:3:4:6. Незважаючи на те, що пергамент був дорогим матеріалом, у багатьох рукописах майстри робили дуже великі поля. Наприклад, за підрахунком українського книгознавця Я. Запаска, в Остромировому Євангелії та Ізборнику Святослава (1073) поля є достатньо великими, а текст займає відповідно 40 і 39,4 відсотка площі кожної сторінки.

В XI–XII ст. пергамент привозили з Візантії та Болгарії, а в XIII–XIV ст. руські майстри вже почали користуватися місцевим пергаментом, який виготовляли здебільшого в монастирях. Технологія виготовлення пергаменту майже не змінилася з II ст. до н.е., коли її розробили у великому елліністичному містідержаві Пергамі. Правителі Пергаму довго утримували монополію на виготовлення та продаж цього матеріалу. Один із найвідоміших рецептів виготовлення пергаменту, який дійшов до нашого часу, датується VIII ст. н. е. Шкіру витримували у вапняному розчині, обробляли попелом або поташем, щоби вона стала еластичнішою, а потім натягували на раму і спеціальними заокругленими ножами зішкрябували залишки м'яса та щетини. Підготовлену шкіру натирали крейдою для обезжирювання і ретельно полірували з обох боків пемзою. Після цього шкіра ставала тонкою, гладкою і мала теплий жовтуватий відтінок. Пергаментні манускрипти у Київській Русі здавна називалися «телятинами», «харатьями» або «харатіями», а слово «пергамент» стало вживатися в Україні лише з XVI ст.

Берест. Крім пергаменту для письма в давні часи на Русі використовували берест (березову кору). Як уже згадувалося, при археологічних розкопках на колишніх землях Київської Русі було знайдено численні берестяні грамоти, датовані XI–XV ст. Зокрема, в Новгороді їх налічувалося понад 500.

Щоб березова кора стала гнучкою і придатною для письма, її витримували у киплячій воді, потім ретельно вишкрібали та шліфували внутрішній бік, після чого обрізали краї. Текст продряпували гострим металевим або кістяним стрижнем — писалом. У давнину виготовляли

Берестяний лист і писало. XII ст.



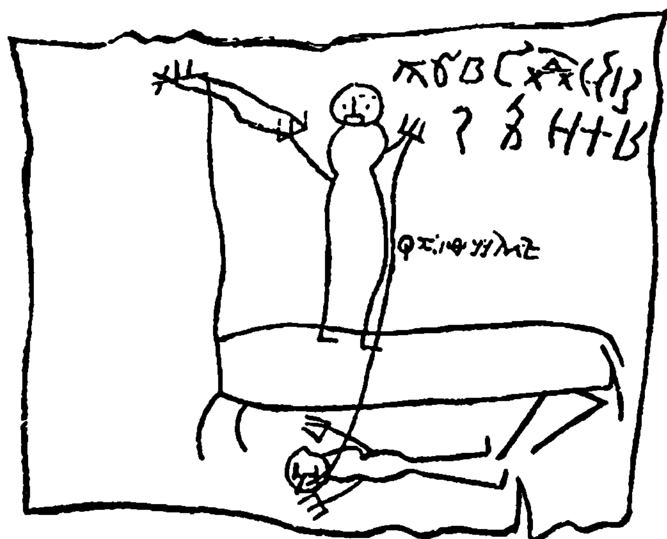
навіть берестяні книги. З церковної літератури відомо, що у чернечій обителі, створеній блаженним Сергієм Радонезьким (бл. 1321—1391), через нестачу коштів та зубожіння ченці писали богослужбові тексти «не на харатіях... но на берестьях». Берестяну книжку кодексного типу невеликого розміру (5 × 5 см) було знайдено археологами в Новгороді.

Папір. Пергамент був основним матеріалом для письма до середини XV ст. Від цього часу в Україні почали широко використовувати папір, хоча про його існування на Русі знали ще з XII ст. Руські купці мали налагоджені торговельні зв'язки зі Середньою Азією. Можливо, вони ходили ще й далі на схід. На той час, як відомо, у величезній Монгольській імперії користувалися паперовими грошовими знаками. До того ж купці, ймовірно, привозили і сам папір.

Папір переважно постачали з Німеччини, але з першої половини XVI ст. його почали виготовляти й на українських землях. Сировиною було ганчір'я з додаванням конопель і льону. Такий папір був недостатньо білим, але відзначався міцністю. Книгознавець О. Мацюк у книзі «Папір та філіграні на українських землях» відзначає, що в Галичині у XII ст. виробляти ганчір'яний папір уміли двоє братів-міщан. Пізніше для виготовлення паперу почали використовувати бавовну та деревину.

Одним із найдавніших паперових рукописів, виготовлених на території України, є адміністративна книга тогочасної генуезької колонії в Кафі (кінець XIII ст., зберігається в Італії). У Центральному державному історичному архіві у Львові теж зберігається кілька паперових адміністративних книг, датованих XIV ст.

Сторінка із берестяного зошита хлопчика Онифима. XII ст.



На Львівщині у XVI—на початку XVII ст. було побудовано паперові млини (папірні) у м. Буськ (1539), у с. Брюховичі (1599), у м. Рава-Руська (1610), біля м. Самбір (перші десятиліття XVII ст.). Відома діяльність у другій половині XVI ст. папірень у м. Новий Став (Волинь) і м. Острог (Рівненщина). На початку XVII ст. у м. Радомишлі біля Києва папірню заснував архімандрит Києво-Печерської лаври Єлисей Плетенецький.

Майже кожен паперовий млин, щоб захистити свою продукцію від підробок, маркував її водяними знаками — філігранями, видимими на світлі. Це були декоративні зображення тварин, птахів, окремих літер і предметів побуту: архітектурні мотиви, орнаментальні обрамлення (картуші). Філіграні допомагають дослідникам рукописів визначати приблизну дату виготовлення книг, у яких на останніх сторінках відсутні колофони з вихідними даними.

Слов'янська рукописна книга мала форму кодексу, виготовленого з окремих зошитів. Кожен зошит складався, як правило, з чотирьох подвійних (зігнутих навпіл) аркушів. Для письма використовували гусячі або павичеві пера, які спочатку ретельно обробляли: витримували в піску чи попелі, зішкрябували з них перетинки, а потім підігрівали, щоби в перах не залишалося жиру. Способи застругування («очинки») пера були різноманітні: для писання уставом кінець пера розщеплювали та загострювали досить широко, а для дрібного скоропису — тоненько. Для письма золотом або кіновар'ю користувалися пензлями. У майстернях виготовляли спеціальне чорнило з коричнюватим відтінком, яке з часом не вицвітало. У дослідницькій літературі описано кілька рецептів чорнила, до складу якого входили такі компоненти: старе залізо або залізний купорос, відвари вільхової або дубової кори, вишневий клей (камедь, гуміарабік), мед, квас або капустяний розсіл. Щоб чорнило під час роботи швидше висихало, написаний рядок посипали дрібним кварцовим піском.

Заголовки, дрібні ініціали та виокремлення у тексті писали червоно-жовтою кіновар'ю (цинобр096) і рожево-оранжевим суриком. Кіновар готували із ртуті та сірки, сурик — зі свинцю. Зберігали їх у дерев'яних або металевих чорнильницях. Іноді чорнильниці робили спареними: в одну наливали чорнило для переписування основного тексту, в другу — кіновар або сурик.

Багатоколірні прикраси та сюжетні мініатюри малювали клейовими медовими та гуашевими фарбами, які накладали на пергаментні аркуші корпусно (щільно), а з «приходом» у книгу паперу художники почали користуватися водяними прозорими фарбами акварельного типу. Із таких складників, як вугілля, свинець, мідь, малахіт і глина, готували багато фарб: охру (від жовтого до коричневого відтінків), лазур (яскраво-синя), бакан (лілово-червона), зелені фарби (з малахіту), сині фарби, свинцеве білило. Золото використовували або листове (сусаль), яке накладали на клейову основу, або порошкове, змішане з клейовим складником (творене). Фарби для мініатюр, що відзначалися стійкістю і майже не змивалися, виготовляли на яєчній основі з додаванням рослинного клею; вони нагадували сучасні темперні фарби.

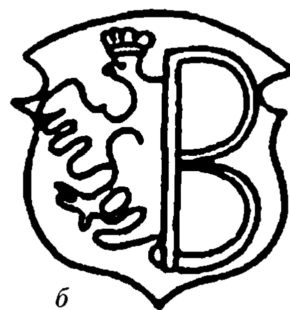
РОЗВИТОК ГРАФІКИ КИРИЛИЧНОГО ШРИФТУ

Для розвитку рукописної книги південних і східних слов'ян характерні основні типи кириличного шрифту: устав, півустав, скоропис і в'язь.

Устав. Найдавніший тип кириличного уставного письма був створений на основі візантійського (грецького) унціального шрифту IX–XI ст. Цим урочисто-монументальним письмом користувалися при переписуванні богослужбових манускриптів великого розміру, коли текст розміщували на сторінках у два стовпці. Устав відрізнявся чітким геометричним накресленням літер; у літерах не було винесених за межі рядка елементів; кожну літеру писали строго перпендикулярно, окремо одну від одної; візуально вона вписувалась у квадрат або прямокутник. Між словами проміжків не робили, скорочень і надрядкових знаків не вживали. Іноді у Псалтирях писці відокремлювали вірші псалмів один від одного великими крапками. Наприклад, переписувач Остромирового Євангелія Григорій використав на сторінках рукопису золоті крапки, а писець Спиридон, переписуючи в Києві Псалтир, наприкінці псалмів намалював червоні крапки. Цей структурний прийом у східнослов'янську книгу прийшов із грецьких та сербських манускриптів.

У Болгарії християнство офіційно прийняте у 865 р., тобто більш ніж на 100 років раніше, ніж у Київській Русі. З 894 р. богослужіння тут вже почали вести болгарською мовою, а за період з кінця IX і першої половини X ст. слов'янською мовою уставним кириличним письмом було написано багато манускриптів.





Філіграні паперових млинів: а — с. Брюховичі, б — м. Буськ. XVI ст.

У X ст., в добу правління болгарського царя Симеона, в Болгарії працювали обдаровані майстри книги з усього слов'янського світу. В придворній переписувальній майстерні були створені багато оздоблені рукописи болгарських і візантійських авторів, переписані «книжковим» кириличним уставом. Багато манускриптів, ймовірно, було завезено руськими воїнами на рідні землі після походів київського князя Святослава у Болгарію, тому що частина княжих дружинників уже сповідувала християнство. Можливо, перші переписувачі книг на Русі теж були із болгарських слов'ян. Вони могли бути й першими вчителями руських писців ще у другій половині X ст.

Остромирове Євангеліє (1056–1057) — це найдавніший датований руський кириличний рукопис, який був написаний дуже чітким урочистим уставом на тонкому, добре обробленому пергаменті. В техніці виконання шрифту для Остромирового Євангелія відчувається великий досвід писця — художника-каліграфа Григорія.

Уставом написані також Ізборник Святослава (1073), Мстиславове Євангеліє (1103–1117) та ін.

У XIII ст. внаслідок падіння загального рівня книжкової культури уставні накреслення (а їх налічувалося кілька видів) вже не відзначалися каліграфічною майстерністю. Але наприкінці XIV—на початку XV ст. вітчизняні переписувачі звернулися до кращих рукописних зразків Княжої доби і, переписуючи літургійні рукописи, відродили урочисте уставне письмо, хоча літери під впливом півуставного накреслення писалися трохи вужчими і витягнутими вертикально. Таким уставним накресленням написані Онезький Псалтир (1395) і Київський Псалтир (1397).

КАЗАѤТЬѤМО
ЛА·ДАВЪІѴОУДА
СА+ ꙖКОБООЦЬ
СКРѢШАѤТЬІМ
ТВЪІꙖНЖНВН
ТАКОЖЄНСНЪ·
ХОЩЄТЬЖНВІ

Зразок уставного письма. Остромирове Євангеліє. 1056 –1057 рр.

Півустав. У болгарських монастирях півуставні накреслення сформувалися наприкінці XIII ст. У середині XIV ст. в Болгарії у добу царя Івана Александра в м. Тирново патріарх Євфимій Тирновський створив книгописальну майстерню, каліграфи якої відпрацювали нове накреслення кириличного письма. Це накреслення в книгознавчій літературі називають *тирновським півуставом*. Пізніше воно вплинуло на розвиток графіки кириличного півуставного письма у східнослов'янських князівствах. У другій половині XIV ст. ним почали користуватися при переписуванні богослужбової літератури.

На відміну від уставу, малюнки літер півуставного накреслення не відзначалися суворим дотриманням геометричності в побудові знаків: літери були значно дрібніші, в них з'явилися кривизна, шпилястість і нахил вправо. Округлі елементи вже чітко не відповідали овалові. Окремі літери, написані одним писцем, могли мати кілька варіантів накреслення. Оскільки півуставним письмом тексти писалися досить швидко, то між літерами не дотримано однакових відстаней. Крім цього, писці почали використовувати надрядкові знаки *титли* (від грец. *titlos* — написи), які вказували на скорочене написання того чи іншого слова, та *сили* — знаки наголосу і прúдиху, необхідні для більш виразного прочитання тексту. Пізніше виник так званий *побіжний півустав* — прискорене письмо, яке мало, крім титлів і сил, численні *лігатури* (від лат. *ligatura* — зв'язок) та абревіатури. Писці почали користуватися виносними (надрядковими) літерами, над якими додавалися позначки у вигляді півкола або двосхилого даху.

Півустав був перехідним типом письма: від уставу він відрізнявся деякою «неохайністю», бо писалося ним досить швидко, але порівняно зі скорописом виглядав чіткіше.

У східнослов'янському письмі існувало два варіанти півуставу: ранній, близький до давньоруського уставу Княжої доби, і пізніший, розвинутий під безпосереднім впливом побіжного півуставу південнослов'янських рукописів. Накресленням раннього півуставу, графіка літер якого наближалася до уставного письма, користувались, в основному, до початку XV ст. для переписування богослужбових книг. Зверталися до нього і при виготовленні лицьових (ілюстрованих мініатюрами) розкішних рукописів майже до XVI ст. Найвидатнішою українською пам'яткою раннього варіанту півуставного письма є Пересопницьке Євангеліє, написане талановитим каліграфом Михайлом Васильовичем (сином протопопа Саноцького) протягом 1556–1561 рр. у Дворецькому і Пересопницькому монастирях на Волині. Пізнішим варіантом півуставного письма східнослов'янські переписувачі книг почали широко користуватися з другої чверті XV ст.

На основі кращих зразків українських півуставних накреслень пізніше, у XVI ст., Іван Федоров розробив і відлив свій друкарський шрифт.

Скоропис. Третьому типові кириличного письма властивий безпосередній швидкий рух пера при написанні тексту. В ньому радикально руйнується графічна основа уставу та півуставу і зникають принципи дволінійності рядків та прямолінійності більшості елементів, з яких складаються літери.

Деякі накреслення скоропису помітні з XI ст., але як шрифт він почав складатися наприкінці XI—на початку XV ст. і завершив формуватися в XVII ст. Скоропис відзначався щільністю написання літер і графічною різноманітністю їх сполучень, а також використанням численних скорочень і малюванням підкреслено примхливих верхніх і нижніх виносних елементів літер у вигляді барокових завитків, які одночасно служили своєрідними

прикрасами тексту. Найкращим зразком українського скоропису можна назвати «Універсал» Богдана Хмельницького від 30 березня 1652 р.

В'язь. Уперше декоративне письмо — в'язь — з'явилося у візантійській книзі ще в середині XI ст., а в XIII ст. його почали використовувати і болгарські книгописці. У східнослов'янських рукописах цим декоративним письмом почали писати заголовки наприкінці XIV— на початку XV ст. Широкого розповсюдження воно набуло вже у другій половині XV ст. В'язеві літери малювали дуже щільно: рядок ставав суцільною орнаментальною смугою. Характерні риси в'язі — скорочення довжини слів коштом їх лігатурної побудови: літери меншого розміру розміщували під тілом більших або одну літеру над іншою. Якщо напис містив багато літер, то робили штучні декоративні скорочення, а при малій кількості літер у рядках порожнини між ними заповнювали орнаментальними прикрасами. В'язеві заголовки виконували кіновар'ю, фарбами, а іноді й золотом.

ОЗДОБЛЕННЯ Й ІЛЮСТРУВАННЯ КИРИЛИЧНИХ РУКОПИСІВ XI–XIV ст.

Загальні особливості оздоблення

Вище зазначалося, що на розвиток художнього оздоблення східнослов'янської книги мав значний вплив творчий доробок візантійської книги IX–XI ст. Руські майстри книги не лише перейняли з візантійського книжкового мистецтва систему посторінкової побудови тексту й ілюстративного матеріалу, а й добре засвоїли традиції ілюстрування та художнього оздоблення книги.

Вибір художньо-пластичного принципу базувався на загальному задумі оздоблення манускрипту, який, очевидно, розробляв ведучий художник під наглядом духовної особи. Середньовічний художник книги, задумуючи цілісну композицію майбутньої рукописної книги, перше місце завжди відводив текстові та виступав у ролі тлумача цього тексту пластичними засобами.

Текстова сторінка будувалася залежно від розміру книги. У книзі великого формату (30 × 20 см і більше) текст писали у два стовпці, у книзі меншого формату (20 × 15 см) — в один стовпець.

Зразок півуставного письма. Тріодь пісна. XIII ст.

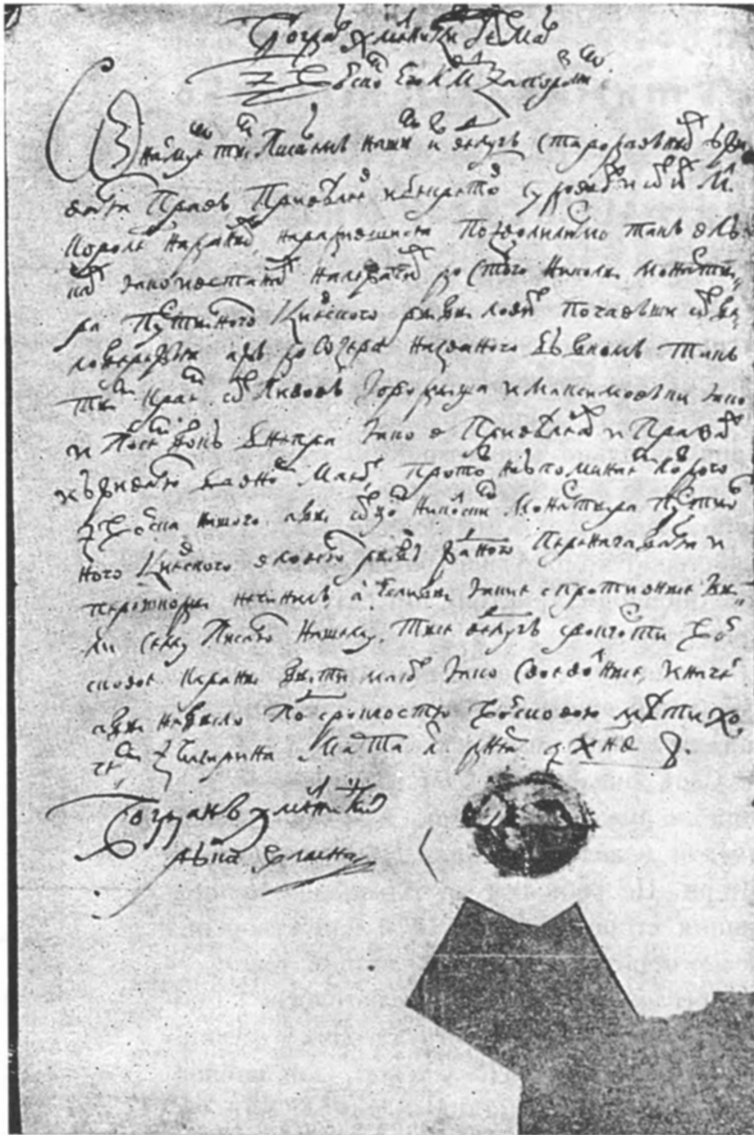
У слов'янських рукописах помітне недотримання однакової довжини рядків, тому правий бік стовпців має вільну конфігурацію. Тексти на сторінках деяких рукописів облямовані орнаментально-декоративними прикрасами, композиції яких складаються з різноманітних зображень. На кінцевих сторінках писці майстерно комбінували рядки різної довжини, надаючи текстові вигляду овалу або трикутника.

Традиційно у слов'янських рукописах титульний аркуш був відсутній: вихідні дані писали в кінці книги в колофоні.

Слов'янські рукописи виготовляли традиційно дуже барвистими. Червоною фарбою писали невеликі ініціали, окремі рядки та літери. Це робилося не тільки для прикрашання сторінок книги, а й для створення певного ритму у процесі читання тексту — підкреслення інтонаційних наголосів і придихів, для необхідних структурних і функціональних виокремлень у тексті. Для заголовків, великих ініціалів, а також для виокремлень у тексті використовували й інші фарби: зелену, чорну, вохру, світло-жовту, лазур, свинцеве білило. В коштовних рукописах писали золотом і сріблом. Слов'янська рукописна книга була, як правило, барвиста і святкова.

Переписуючи тексти, каліграфи звичайно залишали вільні місця для ілюстрацій, розміри яких попередньо узгоджували з художниками. В одних книгах переважали сторінкові мініатюри, іноді оточені орнаментальними рамками, в інших — ілюстрації між рядками тексту, в третіх — малюнки на полях. Іноді малюнки розміщували між главами або на початку важливих частин тексту.

Зразок Тирновського півуставного письма. Болгарія. Середина XIV ст.



Зразок українського скоропису. Універсал Богдана Хмельницького, 30 березня 1652 р.

Ілюстрації в рукописах виконували певні функції: сторінкові мініатюри узагальнено відображали зміст розділів або всієї книги, малюнки між рядками, як правило, стосувалися конкретного тексту, малюнки на полях символічно трактували деякі рядки і навіть слова у тексті. У фронтиспісні мініатюри художники традиційно вводили портрети авторів рукописів. У Євангеліях на фронтиспісі зображали євангелістів. Фронтиспіс у книзі виконували досить репрезентативно. Монументальна рамка навколо зображення складалася з архітектурних мотивів, конструктивно-композиційна основа яких була запозичена з кращих зразків візантійської мініатюри. Вище йшлося про те, що прийом обрамлення сюжетних композицій малюнком тріумфальної арки перейняли у римських художників не тільки візантійські, а й західноєвропейські та слов'янські майстри.

У виборі сюжетів для виконання великих сторінкових мініатюр художники-ілюстратори були обмежені іконографічними канонами, а також мистецькими традиціями. Сторінкових мініатюр у рукописах виконували не так багато: це, в основному, були зображення євангелістів у Євангеліях, царя Давида у Псалтирях, а також окремих авторів у видатних рукописах. Лише в одному вітчизняному манускрипті — Київському Псалтирі 1397 р. — міститься велика кількість марґінальних ілюстрацій.

У слов'янських кириличних рукописах, як і у візантійських, наявні всі види ілюстрації: фронтиспіси, сторінкові мініатюри, малюнки в тексті та на книжкових полях. Основним елементом оздоблення слов'янської, зокрема української, книги були все ж таки орнаментально-декоративні заставки, які художники малювали майже в усіх рукописах, навіть у тих, де не було жодної текстової ілюстрації. Заставки в рукописах виконували подвійне завдання: по-перше — функціонально-службове, яке полягало у підкресленні посторінкової побудови текстового матеріалу, по-друге — естетичне, яке полягало у прикрашенні книжкової сторінки. Оздоблювачі ретельно слідкували за тим, щоб композиції великих орнаментальних заставок не повторювалися. Найчастіше заставки малювали у вигляді квадрата чи прямокутника, в композиції яких залишали місця для розміщення в них заголовків частин або розділів. Іноді, як у візантійській книзі, заставка мала вигляд букви «П» присадкуватої форми.

Площину заставок щільно заповнювали орнаментальними мотивами тієї чи іншої доби з рослинних, геометричних і *тератологічних* (від грец. *teras* — потвора) елементів. Верхні кути завершувалися декоративними елементами, у формі трилисника. В центрі верхньої лінії заставок іноді малювали хрест або, частіше, декоративний мотив із рослинних елементів, який нагадував фонтан — символ джерела християнства. Нижня горизонтальна лінія виходила за межі загальної форми і закінчувалася на кінцях пальметами на високих стеблинах. Під заставками писали заголовки розділів або глав уставними літерами, а з XIII ст. в Болгарії і в XIV ст. на східнослов'янських землях — в'яззю.

Багатоколірні ініціали *(буквиці)* у слов'янських, як і у візантійських, рукописах були неоднакові і за розмірами, і за структурним призначенням.

Великі орнаментальні ініціали, які передували основним розділам, щоб підкреслити

значущість цих розділів, малювали щільними фарбами з використанням золота, в орнамент вводили зображення людських облич, фантастичних істот. Наприклад, ініціали Остромирового Євангелія та Київського Псалтиря виконані щільними фарбами синього, жовтого, зеленого, червоного відтінків і золотом. Ініціальні літери такого типу малювали не писці, а художники, для яких переписувачі залишали на сторінці місце запроектованого розміру.

Трохи менші ініціали на початку глав виконували теж художники — здебільшого червоною фарбою. Тіло ініціала переважно заповнювали фарбою. У деяких рукописах орнаментальні ініціали виконували контурною лінією, залишаючи тіло літери білим. Так, виконані кіновар'ю ініціали до Юріївського Євангелія мають виразне оздоблення орнаментом тератологічного характеру. Невеличкі ж ініціальні літери, які не мали особливих прикрас, зображали кіновар'ю безпосередньо писці. Те, що каліграфи прикрашали основний текст червоними літерами та рядками, стало традиційною особливістю східнослов'янських рукописів.

Майстри книги ретельно слідкували за тим, щоб якомога виразніше були розташовані на сторінках розгортів основні та марґінальні тексти (коментарі, різні текстові позначки на полях) і елементи графічного оздоблення — заставки, в'язеві написи, ініціали, червоні літери та рядки, ілюстрації в тексті або на книжкових полях. Особливо це помітно в кириличних рукописах, де почали застосовувати декоративне облямування текстових стовпців на сторінках орнаментальними прикрасами. Такий творчий прийом найбільш яскраво представлений у Євангелії з Хишевич (1546), Загоріївському Апостолі (1554) та Пересопницькому Євангелії (1556–1561).

Еволюція орнаментально-декоративного оздоблення

Орнаментально-стильові особливості східнослов'янських рукописів за багато століть, починаючи з XI ст. і до XVI ст., постійно трансформувалися. Сучасні українські книгознавці, зокрема академік Я. Запаско, аналізуючи розвиток рукописної орнаментики цього періоду, дотримуються класифікації, яку розробив російський палеограф В. Щепкін. Він визначив шість орнаментальних стилів: візантійський, тератологічний, балканський, нововізантійський, стародрукарський та розвинений рослинний. Я. Запаско вказує, що нововізантійський і стародрукарський орнаментальні стилі в Україні не набули значного поширення. Замість них в українських рукописах присутня розкішна рослинна орнаментика.



Зразок в'язевого письма.

Орнамент візантійського стилю (перша половина XI–XIII ст.). Цей орнамент базувався на декоративних мотивах рослинного й геометричного орнаменту.

В основу візантійського рослинного орнаменту покладено малюнок візантійської трипелюсткової квітки крини (від грец. *krinon* — лілія), мотиви якого з'явились у IX ст. в грецьких рукописах, та п'ятипелюсткової квітки арніки. Квітки малювали з пелюстками різної величини і компонували у кола й овальні форми. Цим орнаментом, наприклад, заповнені заставки, обрамлення сторінкових мініатюр і фронтиспісів до таких манускриптів: Остромирове Євангеліє, Ізборник Святослава (1073), Мстиславове Євангеліє. Візерунчасті книжкові оздоби виконували щільними фарбами з додаванням золота, яким обводили пелюстки квітів і в'юнкі пагінці. Своєю стилістикою вони перегукувалися зі знаменитими київськими перегородчастими емалями XI ст., мистецтво яких на той час досягло високого рівня.

Не менш виразним було книжкове оздоблення, виконане з елементів візантійського геометричного орнаменту, який складався з ромбів, трикутників, інших геометричних фігур, різноманітних знаків, парних дужок, східчастих узорів і плетінки. Це і декоративні рамки навколо сторінкових мініатюр та фронтиспісів, і заставки, і численні ініціальні літери. Найвиразніші мотиви геометричного характеру використано в оздобленні таких рукописів, як Остромирове Євангеліє, Ізборник Святослава, а також Юріївське Євангеліє. Геометричні прикраси малювали здебільшого коричневою фарбою, а іноді й чорнилом теплого кольору.

Орнамент тератологічного стилю (друга половина XIII–XIV ст.). Цей орнамент



Остромирове Євангеліє. Заставка візантійського стилю. 1056–1057 рр.

став панівним у книжковому мистецтві з XIII ст., хоча його елементи з'явилися в східнослов'янських рукописах ще в XI ст.

Прикраси тератологічного характеру будували на основі злиття зображень чудовиськ і декоративних мотивів плетінчастого та рослинного орнаменту. Ці елементи, поєднані в цілісну композицію заставок, ініціальних літер і різноманітних обрамлень, створювали фантастичні образи.

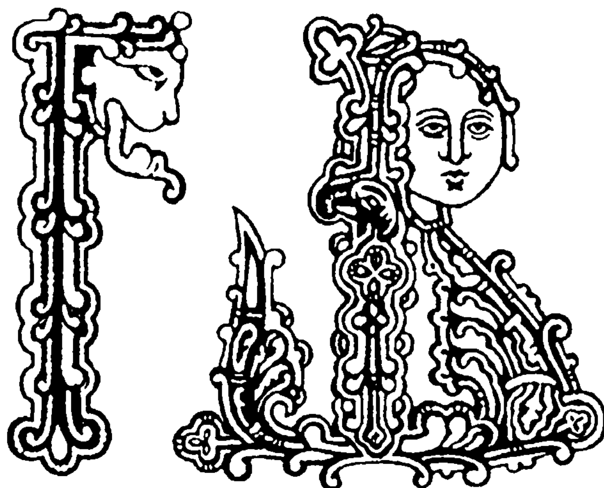
Поява та поширення тератологічного орнаменту у вітчизняному ужитковому мистецтві й оздобленні українських рукописів були не випадковим явищем, а мали під собою історичне підґрунтя. Слов'яни Середнього Подніпров'я, починаючи з VII–VIII ст., вели жваву торгівлю не тільки з візантійськими купцями — на їх землі прибували каравани з різноманітним товаром і з країн Сходу, зокрема з Ірану. Тому східні слов'яни були добре ознайомлені з виразними зооморфними прикрасами (зображення богів в образі тварин), якими іранські майстри оздоблювали ужиткові предмети, тканини, зброю й особливо ювелірні вироби. Це, до речі, підтверджується знахідками турячих рогів (датуються X ст.) під час розкопок Чорної могили (Чернігівщина), на розкішних срібних оправах яких зображення тварин і птахів майстерно сплетені у щільні химерні композиції.

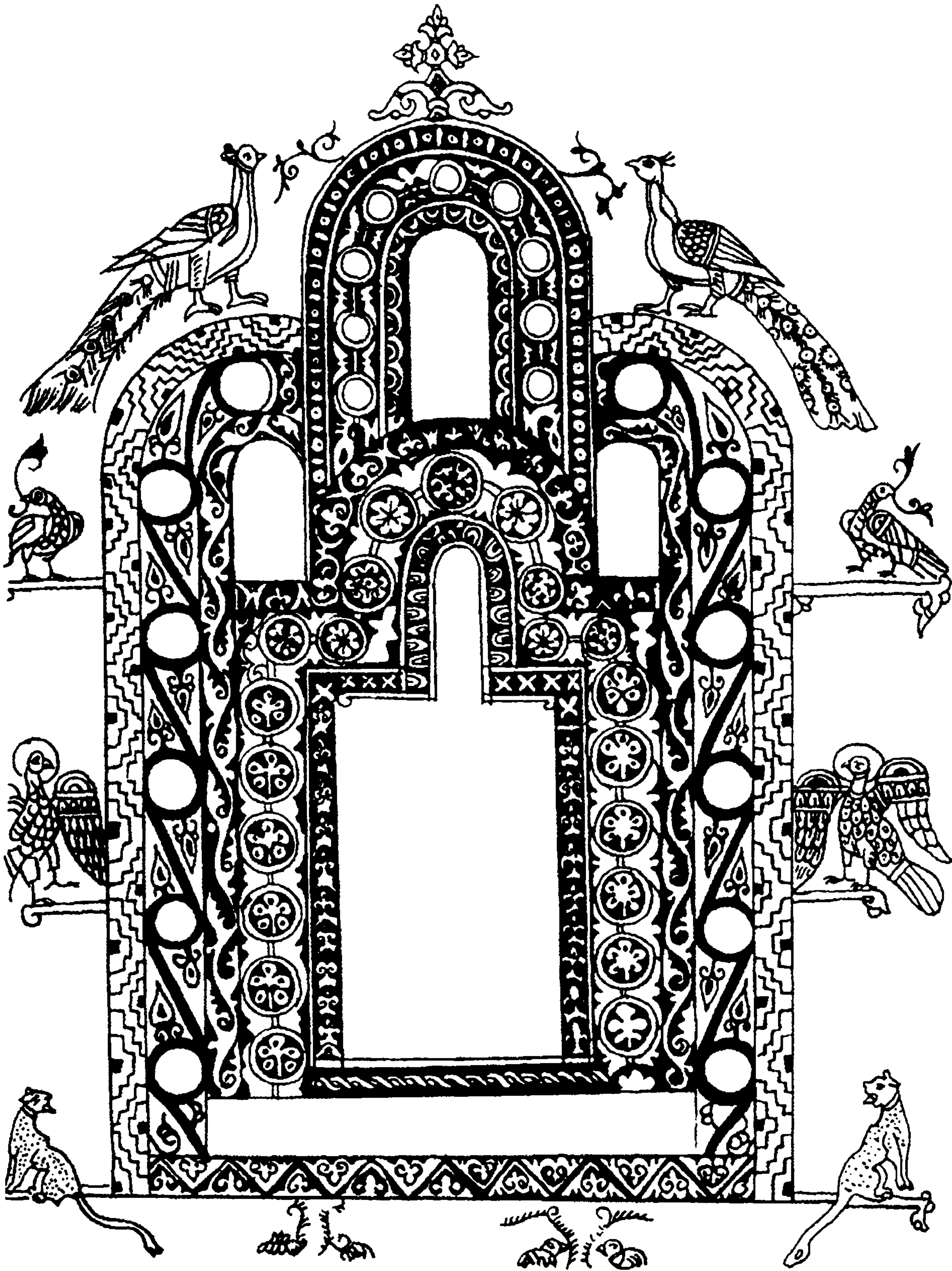
Зародки тератології зооморфічного характеру вже наявні в одинадцяти великих ініціалах до Остромирового Євангелія: це зображення фантастичних тварин і птахів — лева, дракона, грифона, орла, інших істот, обрамованих примхливим рослинним візерунком. В оздобленні одноколірних ініціальних літер до Юріївського Євангелія тератологічний орнамент відзначається вже цілком сформованим виглядом.

У XIV ст. орнаментика тератологічного характеру досягла свого розквіту. Варто зазначити, що в українських рукописах тератологічні прикраси використовувалися дещо скромніше, ніж у кириличних рукописах південних слов'ян і росіян. Проте у вітчизняних манускриптах композиції зооморфного характеру значно ускладнені: в зображеннях драконів, однорогів, змій, грифонів та інших фантастичних істот з'являється внутрішня напруженість — вони ніби намагаються звільнитися від плетінчастих пут і динамічно протистоять один одному.

У дослідницьких працях академіка Я. Запаска підкреслюється, що тератологія в оздобленні українських рукописів кінця XIII і XIV ст. значно посилюється, а в декоративних прикрасах з'являються вигадливі композиції.

Остромирове Євангеліє. Ініціали тератологічного стилю. 1056–1057 рр.





Знавець української рукописної книги зазначає: «У кращих тератологічних композиціях відчувається сила, боротьба, стрімкий рух. Фантастичні істоти ніби намагаються порвати плетіння, але безсилі подолати перешкоду, що їх стримує».

До найраніших мистецьки оздоблених тератологією рукописів слід віднести Оршанське Євангеліє (виготовлене у другій половині XIII ст. на Київщині) та Пандекти Антіоха Чорноризця (1307), тератологічні заставки до яких щільно розфарбовані темно-голубим, зеленим, жовтим і вишневим кольорами. Цікавими зразками тератологічного орнаменту є також заставки й ініціали до Луцького Євангелія другої половини XIV ст. та Київського

Юр'ївське Євангеліє. Фронтиспіс. Зразок використання візантійського геометричного орнаменту. 1119–1128 рр.



Київське Євангеліє. Заставка тератологічного стилю. 1393 р.

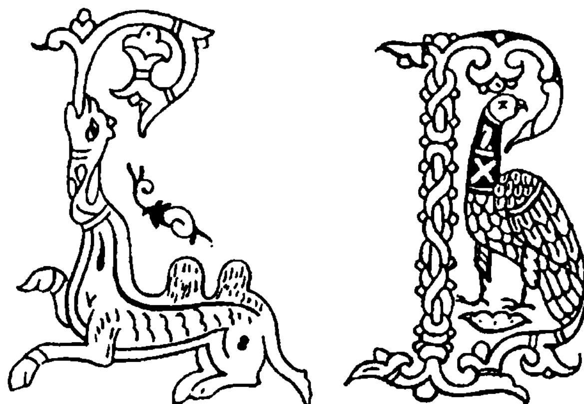
Євангелія 1393 р., в декорі яких художники використали зображення химерних істот-хижаків з роззявленими пащами, які намагаються схопити інших хижаків. Зображені істоти обплетені стрічками, закомпонованими в складну художню систему.

Орнамент балканського стилю (кінець XIV—перша половина XVI ст.). Для цього орнаменту характерне геометричне стрічкове плетення з елементами стилізованих прикрас рослинного характеру. У XV ст. він став панівним в оздобленні української книги.

У книгознавчій літературі цей плетінчастий орнамент отримав назву «балканський», адже він з'явився завдяки приїздові багатьох ченців-каліграфів і художників книги з балканських країн — Болгарії та Сербії — у східнослов'янські монастирі в період захоплення їхніх земель турками-османами. Рятуючись від ворогів православ'я, ченці привезли з собою багато оздоблених богослужбових рукописів, поповнивши ними бібліотеки східнослов'янських монастирів. Працюючи поряд із південнослов'янськими майстрами книги, вітчизняні оздоблювачі рукописів збагатили свій творчий арсенал балканською плетінкою.

Я. Запаско, однак, вважає, що елементами плетінчастого орнаменту руські майстри користувалися набагато раніше. Він підкреслює: «Широкий розвиток плетінчастої орнаментики в XV–XVI ст. пояснюється насамперед її глибокою самобутністю. Джерелом рукописної плетінки були багаті традиції цього орнаменту в місцевому східнослов'янському декоративному мистецтві».

Вітчизняні оздоблювачі книги постійно збагачували композиції книжкових плетінчастих прикрас, вивчаючи творчий доробок майстрів ужиткового мистецтва, які виготовляли тканини, вироби з соломи, лози, лика та шкіри. Прикладом можуть бути стрічкові



Юріївське Євангеліє. Ініціали тератологічного стилю. 1119–1128 рр.



композиції заставок до Євангелія з Глинян (1498), які нагадують звичайну плетінку з соломи, лози чи лика. В інших рукописах трапляються заставки, стрічки в яких намальовані під прямим кутом. Такі заставки дуже скидаються на плетені килимки (наприклад, Євангеліє XV—початку XVI ст.).

У середині XV ст. серед книжкових прикрас плетінчастого характеру провідне місце почали займати заставки, виконані з округлих геометричних форм так званого *циркульного,* або *концентричного,* орнаменту. Ці геометричні форми нагадували коло, а також цифру «8».

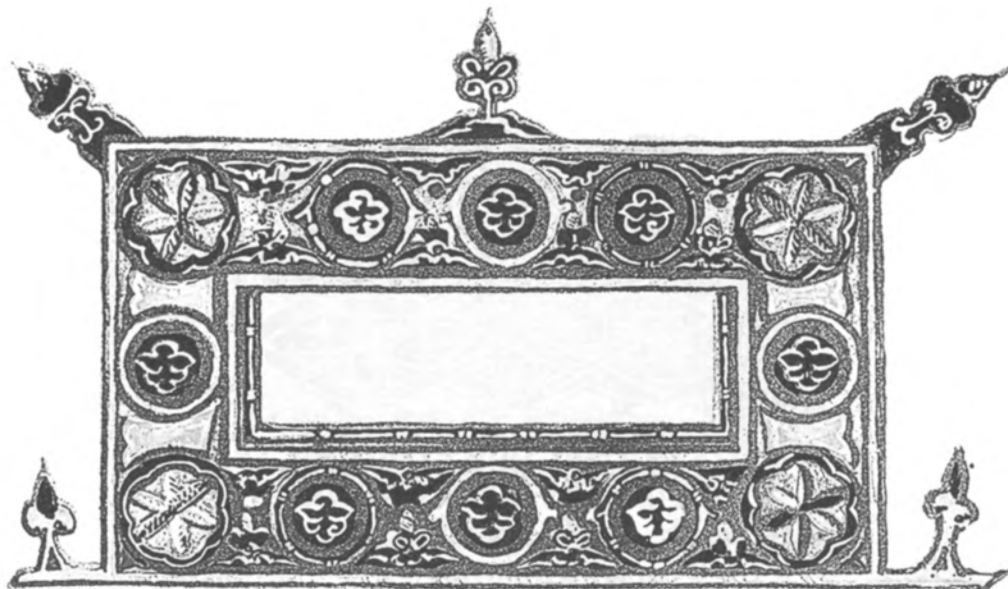
Книгознавець Ф. Буслаєв вважає, що у східнослов'янських країнах циркульна плетінка почала розвиватися під безпосереднім впливом балканського друкарського орнаменту. Але дослідниця книжкової структури О. Зернова дійшла висновку, що плетінчаста орнаментика в російській книзі вживалася задовго до появи книгодрукування на Балканах. Такого ж висновку стосовно української книги дійшов і український книгознавець Я. Запаско. Як приклад він наводить заставки до Галицького Євангелія 1266 р., у композиціях яких вже присутні елементи циркульного орнаменту.

У рукописах XV ст., які дійшли до нашого часу, трапляються плетінчасті заставки з концентричних кіл, виконані на досить високому мистецькому рівні. Це такі рукописи, як пергаментне Євангеліє (середина XV ст.) та паперове Євангеліє (1491), виготовлене в Жидичинському монастирі біля Луцька. У цих рукописах заставки за технікою виконання і системою розфарбовування споріднені: золотим контуром стрічок обведені циркульні форми кіл, тло кіл покрито блідо-синіми та блідо-зеленими фарбами і пожвавлене білими прикрасами у вигляді штрихів та крапок.

Київське Євангеліє. Заставка, оздоблена плетінкою балканського стилю. Близько 1526 р.

Євангеліє з Глинян. Заставка. Зразок стрічкової композиції. 1498 р.



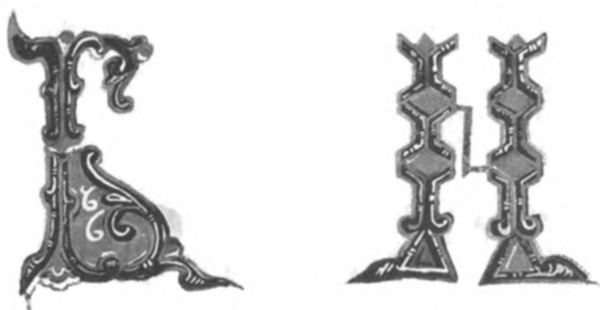


Київський Псалтир. Заставка у нововізантійському стилі. 1397 р.

Плетінчасті заставки до паперового Євангелія, написаного дияконом Волошиним у 1477 р. у м. Львові, намальовані іншими фарбами: золотисто-жовтою, бронзовою, кіноварною та світло-синьою. Одним із кращих українських рукописів першої половини XVI ст., оздоблених концентричною плетінкою, є Київське Євангеліє, написане у 1526 р. Рукопис оздоблений чотирма заставками, композиції яких вибагливо скомпоновані з двох рядків щільно сплетених між собою кілець або овалів. Декоративні ремінці, які виходять із кутків заставок, завершуються елементами рослинного орнаменту.

Орнамент нововізантійського стилю (кінець XIV—початок XV ст.). Цей орнамент створений на основі заставок візантійських манускриптів X–XII ст., виконаних геометричним орнаментом у поєднанні з рослинно-квітковими мотивами. Яскраво розфарбовані декоративні елементи в заставках компонувалися з численними перегородками і за творчою манерою віддалено нагадували техніку київської перегородчастої емалі XI ст. В Україні цей орнаментальний стиль не набув належного поширення: геометрично-рослинними нововізантійськими прикрасами був оздоблений лише один вітчизняний рукопис — Київський Псалтир.

Київський Псалтир. Ініціали у нововізантійському стилі. 1397 р.



Орнамент стародрукарського стилю (перша половина XVI — початок XVII ст.). Цей орнамент створено на основі ксилографічних орнаментально-декоративних прикрас друків Івана Федорова. Орнаментика стародрукарського стилю вплинула на оздоблення рукописів лише частково і значного поширення, особливо в українській рукописній книзі, не набула. Це пояснюється тим, що художня виразність орнаментики базувалася не на колірності (а це було основою рукописної книги), а на новій книжковій естетиці — співвідношенні чіткого друкованого чорною фарбою тексту та білого паперу.

Орнамент розвиненого рослинного стилю (кінець XV–XVII ст.). В українських рукописах XIV–XV ст. рослинний орнамент ще займав незначне місце: спрощені рослинні елементи використовувалися тільки для доповнення тератологічних і плетінчастих заставок та ініціальних літер. З кінця XV—початку XVI ст. декор із рослинного орнаменту значно ускладнився, його елементи почали наближатися до природних форм. Рослинні прикраси стали з'являтися на книжкових полях, іноді облямовуючи текстові стовпці на сторінках. Вітчизняні майстри книги перейняли цей прийом оздоблення книжкових розгортів у західноєвропейських, зокрема у чеських і польських митців.

Я. Запаско виділив розвинений рослинний стиль як окремий стиль української орнаментики і встановив, що в українських рукописах, починаючи з кінця XV і протягом XVI–

XVIII ст., рослинна орнаментика зазнала трьох стильових видозмін — ґотичної, ренесансної та барокової.

Рослинні книжкові прикраси ґотичного характеру, побудовані з кострубатих гілок, не набули широкого розповсюдження в українських рукописах. До нашого часу дійшло кілька польських (переписаних латиною) манускриптів, виготовлених у Львові на межі XV–XVI ст. Сторінки цих рукописів обрамлені ґотичними рослинними прикрасами.

Декоративні прикраси рослинного характеру у вітчизняних рукописах першої половини XVI ст. починають набувати рис ренесансного стилю. Майстри книги поступово відходять від гілчастих обрамлень текстів, які мали вигляд подовжених паростків у великих ініціальних літерах, і створюють на полях рукописів самостійні рослинні композиції. «Розвиток рослинного орнаменту в обрамленні тексту в першій половині XVI ст. проходив... надзвичайно інтенсивно, — пише Я. Запаско, — бо уже в середині цього століття появляється ряд рукописів, рослинне обрамлення яких відзначається високим художнім рівнем, ренесансовою відточеністю».

До рукописів середини XVI ст., чудово оздоблених рослинною орнаментикою ренесансного характеру, слід віднести Євангеліє з Хишевич, написане дияконом Єремією в Городку Солоному у 1546 р. (тепер с. Хишевичі Городоцького р-ну Львівської обл.). В цьому рукописі початкові сторінки усіх чотирьох Євангелій, а також зображення євангелістів обрамлені хвилеподібним рослинним орнаментом у вигляді безперервної гнучкої гілки зі стилізованими листками. У Загорівському Апостолі, написаному у 1554 р. на Волині, 22 сторінки були прикрашені чудовим рослинним орнаментом на суцільному золотому тлі; на жаль, рукопис пропав під час війни 1941–1945 рр., але збереглася його кольорова репродукція. Досконалістю рослинних форм відзначаються й декоративні прикраси на шмуцтитулах у Служебнику XVI ст., виконані художником Андрійчиною на пергаментних аркушах і вклеєні у рукопис. Але найбільш повно та виразно рослинна орнаментика ренесансного характеру використана в оздобленні Пересопницького Євангелія (1556–1561). Художнє оздоблення цього рукопису буде проаналізоване далі.

У XVII ст. в українській рукописній книзі поширилася рослинна орнаментика барокового



Євангеліє. Сторінка з ренесансним обрамленням. Львівщина. Початок XVII ст.

характеру. Майстри, розробляючи рослинні прикраси з ознаками нового стилю, намагалися зображати рослини, квітки та плоди не натуралістично, а узагальнено, прагнучи розкрити за їх допомогою підтекст рукопису. Традиційні ренесансні символи почали трактуватися пишніше, їх тлумачення значно ускладнилось, а у читача з'явилася можливість асоціативно збагатити думку. У бароковому рослинному декорі митці почали відмовлятися від прямих ліній, підкреслюючи вигнутість і заокругленість рослинних форм, які стали масивними та важкими. У рухливі й контрастні рослинні прикраси художники почали вкладати нові змістові нюанси, досягаючи глибшого розуміння символіки декору.

Пишні та неспокійні форми барокового рослинного орнаменту широко використовувалися при оздобленні культових споруд і



Остромирове Євангеліє. Ініціал тератологічного стилю. 1056–1057 рр.

палаців, у церковному різьбленні на дереві та в іконописі, а особливо в оформленні друкованої книги. У вітчизняних рукописах барокові рослинні прикраси не набули такого поширення, як у друкованій книзі . Пишне обрамлення зображень євангелістів на фронтиспісах і титульних аркушах, а також композиції заставок, кінцівок, ініціалів народні майстри, як правило, копіювали з книжкових гравюр. При цьому вони значно спрощували композиції чудових дереворитів або мідьоритів, а іноді й зовсім відходили від гравійованих книжкових прикрас. Я. Запаско зазначає: «Відтіснена друкованою книгою, рукописна книга віддаляється від основних культурних центрів, поступово приходить у середовище народних майстрів і перетворюється, по суті, в один з видів народного мистецтва».

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ТА ОЗДОБЛЕННЯ НАЙВИЗНАЧНІШИХ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ КИРИЛИЧНИХ РУКОПИСІВ

Остромирове Євангеліє (зберігається в Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі). Серед давніх точно датованих пам'яток слов'янської писемності Остромирове Євангеліє (апракос скороченої редакції) є найдавнішим і найкраще художньо оздобленим рукописом слов'янського світу. Книга написана на тонкому, добре обробленому пергаменті, виготовленому з телячих шкур, у київському великокняжому скрипторії при Софійському соборі майже за сім місяців (від 21 жовтня 1056 р. до 12 травня 1057 р.). Рукопис виготовлено для новгородського посадника Остромира, який був родичем київського князя Ізяслава Ярославича.

Серед східнослов'янських рукописів Остромирове Євангеліє має найбільший розмір — 35 × 30 см. Книга складається з 294 аркушів. Текст написаний великим чітким уставним письмом у два стовпці, по 18 рядків кожен. Висота корпуса знаків приблизно дорівнює 6,86 мм.

Книгознавці встановили, що основний текст Євангелія написаний двома каліграфами, з яких один (ім'я невідоме) написав перших 24 аркуші, а другий — диякон Григорій — решту (270) аркушів. Ще два майстри, можливо, виконували золотом заголовки та написи в мініатюрах. Дослідники відзначають, що писець Григорій був дуже здібним художником-каліграфом свого часу і мав певні естетичні погляди на побудову кириличних літер. Він використав дуже контрастний тип шрифту, у якому знаки мали різну ширину. Наприклад, округлі літери «о», «є», «с» Григорій малював удвічі вужчими від прямокутних типу «н» і набагато світлішими. Крім цього, Григорій здебільшого вживав знаки з нижніми виносними елементами. Це давало йому можливість досягати на сторінках Євангелія своєрідної декоративності письма. Оцінюючи каліграфічну виразність шрифту Григорія в Остромировому Євангелії, російський історик і мистецтвознавець В. Стасов писав: «...Тут стільки тонкого смаку, художнього уміння, грації, м'яких і делікатних сполучень, що їх неможливо віднести до праці простого каліграфа, бо тоді ми повинні визнати, що каліграфи XI ст. були... водночас і чудовими живописцями свого часу».

Євангеліє прикрашене трьома сторінковими мініатюрами. Серед 18 заставок — одна велика прямокутна (розміру двох стовпців) і 17 невеликих (розміру одного стовпця) у вигляді декоративних смужок. Кінцівок у рукописі немає. Численні колірні ініціали та заголовки написані золотом.

У рукописі всі структурні елементи органічно поєднані один з одним і становлять цілісний художній книжковий ансамбль. Важливу роль у художньому оздобленні рукопису відіграє загальний колорит: текст написаний темно-коричневим чорнилом; у декорі заставок, обрамлень мініатюр, а також ініціалів багато золота; в мініатюрах і прикрасах використано сині, зелені (світлого і темного відтінків), вишневі, червоні, червоно-коричневі, вохристі, бордові та інші фарби, які надають сторінкам особливої художньої виразності.

В Євангелії налічується 242 великих (висотою 5–6 рядків) і 26 менших (висотою 2–3 рядки) багатоколірних ініціалів, оздоблених орнаментом візантійського стилю (стилізовані рослинні мотиви та геометричні форми). В орнаментах цих літер художники майстерно закомпонували малюнки квітів і великих пелюсток, зображення фантастичних істот, тварин (лева, крокодила, дракона) і птахів (орла, грифона), а також людських облич анфас та в профіль.

Складаючи ініціальні літери зі стрічок і зображень істот, майстри виявили велику фантазію і не повторили жодної композиції.

Наприклад, у декор літери «Р» вкомпоновано профільне зображення голови старої людини з великими очима і довгою звивистою борідкою. Це обличчя наче скопійоване з великої храмової фрески. А в орнамент літери «В» вміщено обличчя анфас із майстерно вимальованими очима, які проникливо-напружено дивляться на читача.

У деяких ініціалах трапляються малюнки напівптахів або напівтварин, які перегукуються із зображеннями іранських міфічних істот. Наприклад, у літеру «В» вкомпоновано малюнок напівсобаки-напівптаха, який асоціюється з образом одного зі слов'янських язичницьких богів Симаргла і який часто згадувався у руських літописах до XIV ст. Значення багатьох зооморфних малюнків ще не з'ясоване. Одні з них пов'язуються з певними язичницькими богами, інші (наприклад, округлі людські обличчя), — ймовірно, з прадавніми дохристиянськими народними віруваннями, які нагадують про культ сонця. Варто нагадати, що в оздобленні Остромирового Євангелія ми вперше зустрічаємо орнаментально-декоративні прикраси тератологічного стилю, який у XIII ст. стане панівним в оздобленні східнослов'янської рукописної книги.

Тонкими золотими лініями облямовані не тільки стрічки та різноманітні зображення і рослинні елементи, — ними відокремлені один від одного й усі кольори, тому ініціали нагадують собою коштовні вироби ювелірного мистецтва.

Геометричним і рослинним орнаментом візантійського стилю оздоблені також заставки й обрамлення мініатюр. Декор складений зі стилізованих мотивів стеблин, п'ятипелюсткової арніки та трипелюсткової лілії (крин), закомпонованих у трикутники, ромби, кола



Остромирове Євангеліє. Зразок кириличного уставного письма. Диякон Григорій. 1056–1057 рр.

і серцеподібні форми. Декоративні фігури майстерно з'єднані одна з одною у цілісну композицію, намальовані на золотому тлі чистими яскравими фарбами (червоною, синьою, зеленою) і нагадують пишні прикраси з мозаїк і фресок Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору.

Посередині великої прямокутної заставки на білому тлі пергаменту золотом написане ім'я євангеліста.

Цей тип книжкового декору був розроблений візантійськими художниками-мініатюристами ще у X — на початку XI ст.; в XI ст. він набув широкого розповсюдження у книжковому мистецтві Болгарії, Київської Русі та багатьох країн слов'янського світу.

На трьох великих сторінкових мініатюрах, виконаних двома, а можливо, й трьома художниками, зображені фігури легендарних авторів євангельських текстів: Іоанна з юнаком Прохором, Луки і Марка. Четверта мініатюра із зображенням фігури євангеліста Матвія з невідомих причин не була виконана, і сторінка залишилася чистою.

Мініатюра із зображеннями Іоанна та Прохора намальована безпосередньо на пергаментному аркуші першого зошита. Деякі дослідники книги висловлюють думку, що вона, можливо, виконана дияконом Григорієм, але з цим припущенням більшість учених не згідні.

Мініатюри із зображеннями Луки та Марка намальовані на окремих пергаментних аркушах і потім вшиті у рукопис.

Євангелісти зображені за роботою: на першій мініатюрі Іоанн диктує текст своєму учневі — юнаку Прохорові; на другій — Лука приймає простягнутий йому з неба сувій; на третій — Марк, відклавши писання і підвівши голову, слухає голос із неба. У верхніх частинах



Остромирове Євангеліє. Євангеліст Іоанн. Мініатюра. 1056–1057 рр.

мініатюр зображені символи євангелістів: Іоанна — орел, Луки — телець, Марка — лев.

Вгорі першої мініатюри намальований величний крокуючий лев. Його силует, очі, морда та грива окреслені золотим контуром. Образ лева науковці трактують як символ Христа. До речі, зображення крокуючого лева є на фресці південної вежі Софії Київської.

На мініатюрах ретельно вимальоване приладдя для письма.

Біля Луки на столі лежать аркуші пергаменту, пенал, циркуль, інструмент для розмітки рядків, губка та глечик із водою.

Кодекси лежать на спеціальних підставках (пюпітрах), а Марк, сидячи і тримаючи в руках розгорнутий рукопис, каламом записує у ньому свої думки.

Перед учнем Прохором стоїть низький стіл, на якому також розміщене письмове приладдя. Прохор на колінах тримає пергаментний аркуш і пише на ньому пташиним пером.

Зображення євангелістів першої і третьої мініатюр вписані в складну чотирикутну форму, побудовану з напівкруглих пелюсток, — квадрифолій. До речі, у візантійській мініатюрі форма квадрифолію поширена не була. Композиція з фігурою Луки традиційно виконана у прямокутнику.

Мініатюри відзначаються художньо-пластичним трактуванням. Мініатюра із зображенням євангеліста Іоанна з Прохором виконана у вільній живописній манері, з використанням об'ємного моделювання предметів і людських облич, глибоких тіней та відблисків. Колорит побудований на тонких кольоросполученнях. На Іоанні голубий хітон і сріблясто-сірий гиматій; у Прохора хітон також голубого кольору, але іншого відтінку; німби над головами покриті фарбою вишневого кольору. Об'ємне обличчя Прохора написане ніжно-вохристою фарбою. Глибокі тіні виконані фарбами вишневого та червоного кольорів, а висвітлені місця («света») підкреслені білильними штрихами. Тло мініатюри суцільно вкрите золотом; нижня частина мініатюри заповнена орнаментом у вигляді мозаїчної підлоги, на якій стоїть Іоанн. Квадрифолій обрамлений широкою золотою смугою, заповненою рослинним орнаментом візантійського стилю. Кути композиції теж заповнені золотим рослинним декором.

У мініатюрі в деяких місцях обсипалися фарби, і на білому пергаменті відкрились енергійні штрихи попереднього малюнка. Художник спочатку наніс на пергамент легкою рожевою фарбою малюнок обличчя Іоанна, його волосся, рук, складок одягу й інших предметів. Сучасні художники відзначають, що автор цієї мініатюри майстерно володів малюнком.

Обидві мініатюри — із зображеннями Луки та Марка — за художньо-графічною стилістикою достатньо близькі, хоча виконані, ймовірно, різними художниками. Це підтверджують особливості малюнків, колорит і трактування складок одягу. В обох мініатюрах фігури й обличчя євангелістів намальовані площинно, світлотіньові нюанси не використовуються, основна увага зосереджена на чіткій лінійності та золотому контурі. Так, золотими лініями обведені всі частини облич, зморшки на чолі, складки одягу; золотим контуром ретельно відокремлюються всі колірні плями. Цей графічний прийом у живописі був добре відомий руським художникам-монументалістам та іконописцям. У живописно-графічній манері, наприклад, виконані фрески в північному притворі Софійського собору.

В обох мініатюрах художники користуються яскравими та насиченими фарбами: обличчя і руки євангелістів написані вохрою: в одязі Марка використані вишнева та синя фарби, Луки — смарагдово-зелена з голубим відтінком; в орнаментальних прикрасах вжиті червоні, зелені, сині, рожеві кольори.

Тло мініатюр, широкі смуги рамок та квадрифолію покриті щільним золотом. Усі

форми — німби, архітектурна споруда з аркою, лава з подушкою, килим під ногами — ретельно замальовані рослинним і геометричним орнаментами візантійського стилю; світло-рожеве тло квадрифолію в мініатюрі із зображенням Марка густо заповнене декором, складеним із червоних і зелених трипелюсткових квіток лілії.

Загалом живописно-графічна манера цих двох мініатюр, виконаних площинно яскравими і чистими фарбами з використанням контурних золотих ліній, нагадує техніку знаменитих київських перегородчастих емалей, яка була відома на Київщині вже з X ст.

Деякі болгарські дослідники Остромирового Євангелія, вказуючи на дуже високий рівень художнього оздоблення книги і особливо на наявність кольорових зооморфічних ініціалів, аналогічних ініціалам у болгарських рукописах XI ст., висловлюють думку, що Остромирове Євангеліє є копією болгарського манускрипта, створеного ще на початку X ст. в знаменитій придворній книжковій майстерні у м. Преславі. До того ж, на їхню думку, Євангеліє виготовлене болгарськими писцями та художниками.

Багато вітчизняних книгознавців рішуче відстоюють факт виготовлення рукопису майстрами київського великокняжого скрипторію, створеного Ярославом Мудрим при Софії Київській. У ньому, як відомо, була велика бібліотека, фонд якої становили не тільки книги, написані вітчизняними писцями, а й численні західноєвропейські, болгарські, східні та візантійські манускрипти. Київські майстри книги ретельно вивчали оздоблення цих книжок і запозичували з них деякі елементи. Мистецтвознавці, наприклад, відзначають, що в оздобленні ініціалів і заставок Остромирового Євангелія простежується вплив візантійських і болгарських художніх традицій, а в мініатюрному живописі — західноєвропейських.

Висока професійна майстерність руських писців і художників-знаменщиків, які створили Остромирове Євангеліє, свідчить про те, що ця видатна пам'ятка руського книжкового мистецтва XI ст. не могла бути першоствореним рукописом. Досконала каліграфія та професійний рівень художнього оздоблення й ілюстрування цього рукопису доводили наявність у Київській Русі того часу розвиненої професійної школи книгописання. У другій половині X — першій половині XI ст. в містах великої Київської Русі, ймовірно, діяло декілька потужних скрипторіїв, але, на жаль, створені тут рукописи не збереглися. До речі, диякон Григорій у післямові звертається до читачів і особливо до тих багатьох руських переписувачів книг, які, на його думку, малюють шрифт значно краще за нього, щоб вони не нарікали на нього за «погрішності» і зроблені у тексті помилки, а щоб виправили їх.



Остромирове Євангеліє. Євангеліст Марк. Мініатюра. 1056–1057 рр.

Ізборник Святослава *(*зберігається у Державному історичному музеї в Москві*)*. Другою чудовою пам'яткою древньоруського книгописання є Ізборник Святослава. Цей манускрипт написаний у 1073 р. на замовлення,



Остромирове Євангеліє. Євангеліст Лука. Мініатюра. 1056–1057 рр.





Ізборник Святослава. Родина князя Святослава. 1073 р.

ймовірно, старшого сина Ярослава Мудрого — київського князя Ізяслава (1024–1078). Пізніше рукопис перейшов до його брата Святослава (1027–1076), за наказом якого до нього дописали кілька аркушів тексту і додали ще дві мініатюри. На одній із них був зображений сам князь Святослав Ярославич зі своєю родиною, а на другій — образ Спаса на престолі.

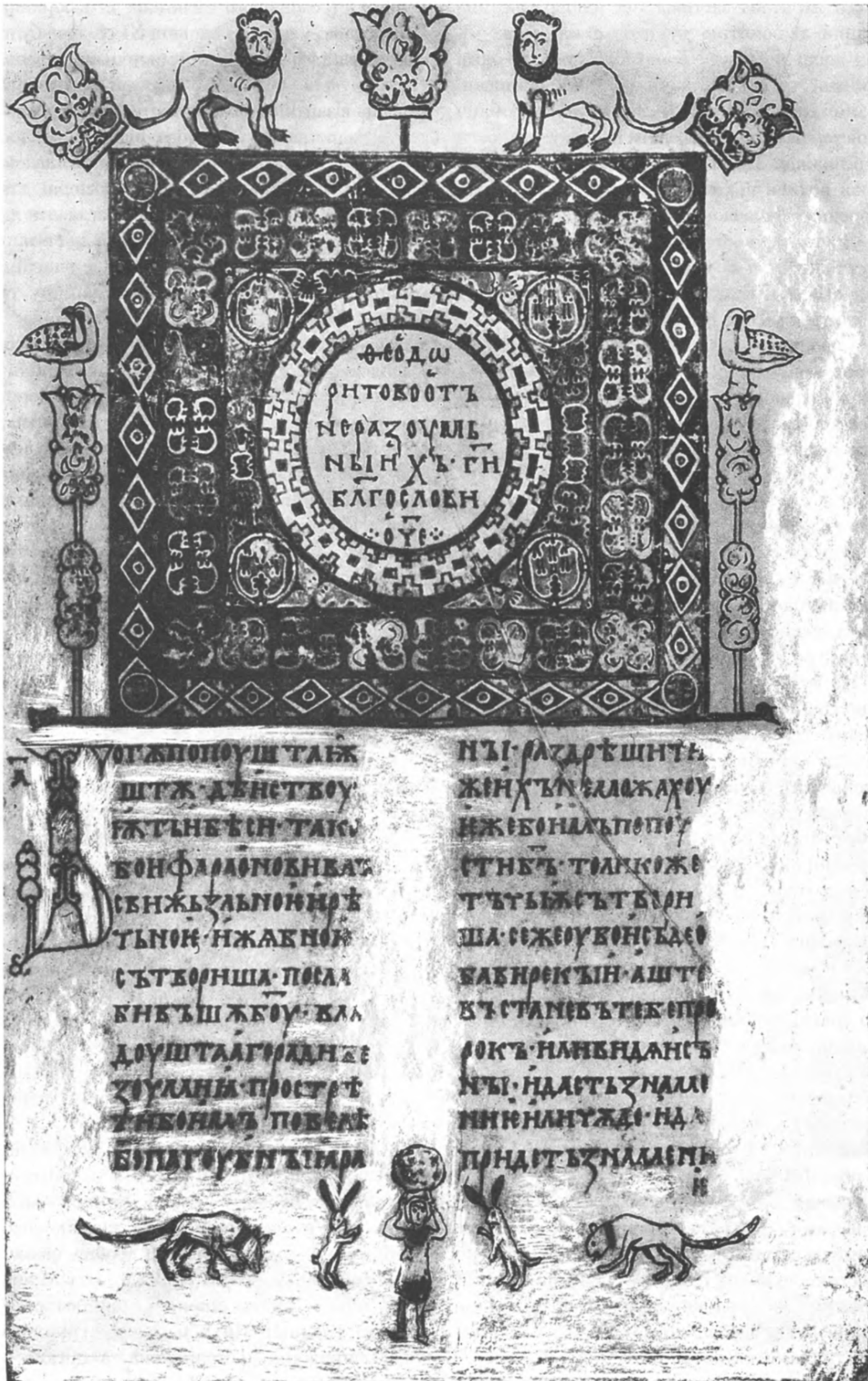
Великоформатний рукопис (33,6 × 24,8 см) є своєрідною морально-етичною та богословською енциклопедією раннього Середньовіччя, складеною з 383 статей і фрагментів Святого Письма та книг житійного змісту. Він переписаний із болгарського манускрипту X ст., перекладеного з грецького оригіналу для царя Симеона. Руський писець — диякон Іоанн — замість імені болгарського царя вписав ім'я київського князя Святослава. У пишно оздобленій рамці було написано: «Великий серед князів князь Святослав — державний владика, бажаючи виявити прихований у глибині многотрудних книг смисл, звелів мені, необізнаному з мудрістю, переказати промови, дотримуючись тотожності змісту».

У рукописі були розглянуті питання не тільки релігійного, а й науково-популярного характеру, вміщено статті з ботаніки, зоології, медицини, астрономії, граматики та поетики. Книга призначалася для особистого користування князем і членами його родини.

Ізборник Святослава, складений із 266 пергаментних аркушів, написаний кириличним уставним письмом у два стовпці; кожен із двох стовпців на сторінці налічував 29 рядків. У рукописі намальовані дві кольорові заставки великого розміру, шириною двох стовпців, у формі квадрата з вирізьбленими посередині заставок прямокутником і колом, у яких розміщено тексти заголовків. Заставки оздоблені орнаментом візантійського стилю, складеного зі стилізованих рослинних і геометричних елементів. У верхній частині заставок розміщені зображення левів і павичів, а з боків — куріпок. Під заставками — великі ініціали, виконані червоною, зеленою, синьою фарбами і обведені золотим контуром.

Ізборник Святослава 1073 р. славиться своїми мініатюрами та малюнками (у 1076 р. Ізборник був переписаний, але без мініатюр).

На початку рукопису зображено княжу родину. На цій мініатюрі з постатями князя Святослава, княгині та п'яти їх синів угорі золотом написано: «Гліб, Олег, Давид, Роман, Мирослав, Княгиня, Святослав». Мініатюра намальована щільними фарбами на пергаменті, який не був відповідно оброблений і не мав попереднього ґрунтування, тому фарби частково відшарувались і осипались. Автор мініатюри ретельно вималював і розфарбував деталі одягу персонажів. Наприклад, одяг князя Святослава темно-синього кольору; на правому плечі у



Ізборник Святослава. Початкова сторінка. 1073 р.

нього яхонтова застібка, на голові соболина шапка зі золотою тулією, а на ногах — сап'янові чоботи зеленого кольору. В одязі княгині та синів також ретельно виписані різноманітні деталі. У трактуванні облич майстер намагався передати індивідуальні риси персонажів. Це групове зображення князівської родини вважається найдавнішою мініатюрою у східнослов'янській рукописній книзі.

Друга мініатюра із зображенням Спаса на престолі також намальована на пергаментному аркуші, попередньо не заґрунтованому, тому в багатьох місцях фарби відшарувалися.

Рукопис прикрашений чотирма архітектурно-монументальними фронтиспісами, на яких умовно подаються одночасно інтер'єри й екстер'єри храмів. Композиція фронтиспісів побудована за єдиним принципом: у її основі лежить квадрат, щільно заповнений елементами геометричного та рослинного орнаменту. Вгорі над квадратом у перших двох мініатюрах намальовано по три напівсферичні куполи, завершені не хрестами, а кулями (за традицією у візантійських мініатюрах так зображали світські споруди). Зображенням хреста завершені куполи на третій і четвертій мініатюрах.

На всіх фронтиспісах в нижній частині мініатюр у просвітах арок зображені групи святих, серед яких єпископи, ієреї та монахи. Кожна група святих складається зі 7 осіб. Наприклад, на першому фронтиспісі зображені, ймовірно, автори, твори яких увійшли до Ізборника: Василій Великий, Кирило Александрійський, Іоанн Златоуст, Ісидор Пелусіота, Григорій Ниський, Єпифаній Кіпрський та Григорій Назіанзін.

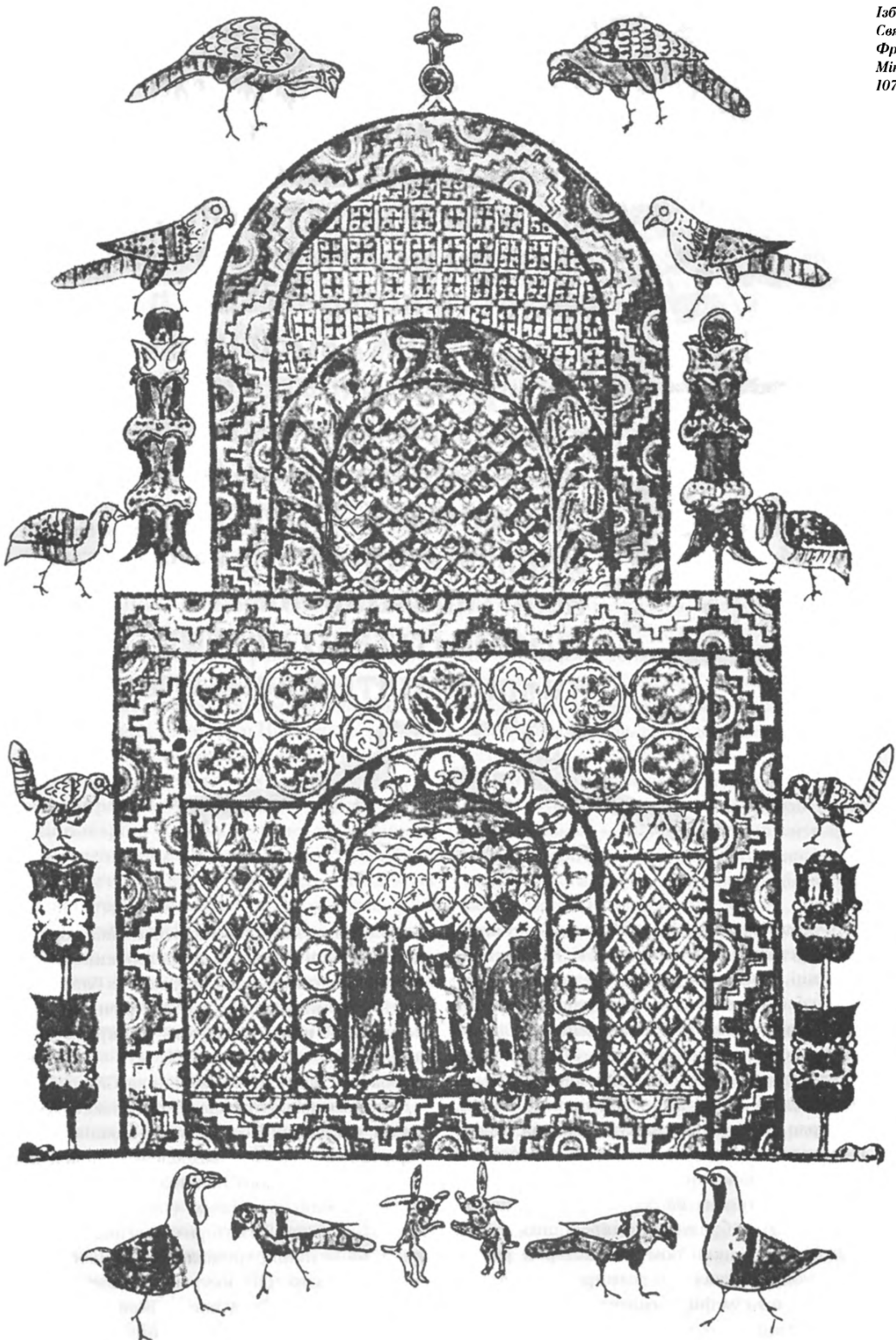
Площина архітектурних фронтиспісів густо заповнена різноманітним за кольором і рисунком орнаментом. Книгознавці підкреслюють, що руські художники (ймовірно, над мініатюрами працювали два майстри) не дотримувалися візантійських канонів і досить вільно використовували елементи візантійського орнаменту. В їхньому орнаменті наявні пальмети, кола у різних поєднаннях, серцеподібні форми, квітки арніки та лілії, сітчасті прикраси, розфарбовані спектральними кольорами («райдуга»), трикутники, прикраси у вигляді східчастих узорів («городки»), рисок, хрестиків та інших геометричних форм. Руські майстри, які працювали в скрипторії при Софійському соборі, дотримувалися перш за все традицій київської художньої школи книжкового мистецтва, які, як свідчить оздоблення Остромирового Євангелія та Ізборника Святослава, у другій половині XI ст. вже були сформовані і мали високий мистецький рівень. Підтримуючи цю думку, відомий російський знавець візантійського мистецтва, доктор мистецтвознавства В. Лихачова підкреслює, що «сполучення багатьох видів орнаменту складені на невеликому просторі, які характерні для мініатюр Ізборника, неможливо розглядати як візантійську особливість. Не типове для візантійського мистецтва XI ст. й колірне рішення мініатюр, у яких багато вохри, карміну та зелених фарб».

Краса декору архітектурних фронтиспісів підсилена ще й тим, що руські художники-мініатюристи, використовуючи творчий доробок київських майстрів емалевого мистецтва, облямували золотим контуром майже всі орнаментальні елементи, від чого ще яскравіше засяяли фарби. А ритмічне розташування з боків храмових споруд квіток на витягнутих стеблах, фазанів, куріпок та гордовитих павичів значно полегшило і композиційну геометричність, і колірну щільність мініатюр, яка тяжіє до манери фрескового живопису.

Ізборник Святослава відреставровано у 1978–1981 pp. З мініатюр було знято багатолітній шар — і вони знову набули колористичного «звучання».

Художнє оздоблення Ізборника було об'єктом досліджень багатьох учених. Ось що пише, зокрема, історик книги В. Щепкін: «У колориті руські майстри намагалися засвоїти весняну гаму візантійської мініатюри та її золоте сяйво. Це особливо вдалося майстрові найбільш розкішного рукопису, що дійшов до нас, — Ізборника 1073 року. Можливо, крім цих рис, у колориті мініатюр Ізборника дійсно далася взнаки і та особлива лагідність, яка розлита в малоруському краєвиді, і властива всьому пізнішому українському мистецтву, — це м'якість краєвиду Задніпров'я, Чернігівської рівнини, яку можна побачити і тепер з висоти Київських гір, з Хрещатика».

Київський Псалтир (зберігається в Російській національній бібліотеці в Санкт-Петербурзі). Рукопис є однією з найвизначніших пам'яток українського книжкового мистецтва. У ньому каліграф зробив напис, що влітку 6905 p., тобто у 1397 p., «...списана бисть книга Давида царя повелінням смиренного владики Михаїла рукою грішного раба Спиридонія протодиякона, а писана в граді Києві».



Ізборник Святослава. Фронтиспіс. Мініатюра. 1073 р.



Київський Псалтир. Сторінка з мініатюрами на полях. 1397 р.

Формат рукопису 30 × 24,5 см. Текст написаний уставним письмом, по 14–15 рядків на сторінці, висота літер у середньому 7 мм. У низу зроблено великі поля для ілюстрацій.

Псалтир містить 1 фронтиспіс (малюнок на цілу сторінку), 1 заставку, 302 кольорові ілюстрації на полях і численні орнаментально-декоративні ініціали. Оздоблення книги, ймовірно, виконане двома художниками: одному приписують ілюстрації, другому — декоративні прикраси й ініціали.

На фронтиспісі на золотому тлі в центрі композиції зображений цар Давид, який сидить перед пюпітром із книгою в руках. У прямокутній заставці розміщено зображення Деісуса і сім фігур святих, намальованих до пояса.

В обрамленні фронтиспісної мініатюри та в оздобленні заставки майстер використав рослинно-геометричний орнамент із барвистих квітів, укомпонованих в геометричні фігури. композиції яких нагадують прикраси двох найвідоміших рукописів XI ст. — Остромирового Євангелія та Ізборника Святослава.

Система орнаментально-декоративного оздоблення численних кольорових ініціалів Псалтиря також близька до оздоблення ініціальних літер Остромирового Євангелія.

Проте найголовнішим елементом оздоблення Київського Псалтиря є маргінальні ілюстрації на великих, спеціально залишених для мініатюр, полях. Ці ілюстрації є основою побудови загального образу книги. Вони, як правило, розміщені поряд із текстом, зміст якого

пояснюють. Якщо ж малюнки розташовані на відстані від тексту, то вони з'єднані з текстом червоною лінією з необхідними словами.

Для мініатюр Псалтиря характерна змістова різноманітність і складна за конфігурацією композиція. Художник стежив за ритмічним розташуванням ілюстрацій: багатофігурні сцени з архітектурними краєвидами чергуються з невеличкими малюнками. Чіткість текстових стовпців підкреслюється вільною конфігурацією малюнків, виконаних на пергаменті без кольорового тла.

Мистецтвознавці зазначають, що руський художник-знаменщик був професійним рисувальником і колористом, до того ж добре знав художню стилістику візантійського мистецтва мініатюри XI–XII ст.

Вище йшлося про давні зв'язки між руськими монастирями і Студитським монастирем у Константинополі. У другій половині XIV ст. ці зв'язки значно посилилися. Вітчизняні майстри книги вдосконалювали свою майстерність у Студитському скрипторії поруч із багатьма ченцями з Грузії, Вірменії, Болгарії та Сербії. Вони копіювали найкращі візантійські манускрипти XI–XII ст., які ретельно зберігалися в бібліотеці монастиря, намагаючись осягнути мистецьку глибину та пластичну виразність візантійських мініатюр. Можливо, і художник Київського Псалтиря перебував деякий час у Студитському монастирі, пізнаючи художню систему оздоблення богослужбової літератури, і зокрема — Псалтирів та Лекціонаріїв, для яких було характерним розміщення на полях розповідних ілюстрацій і алегоричних фігур. Наприклад, у Псалтирях великі сторінкові мініатюри, як правило, були присвячені історії життя Давида й епізодам Старого Завіту. А в зміст марґінальних ілюстрацій художники намагалися вкласти глибоку суть молитов Давида. Малюнки тлумачили навіть окремі слова псалмів. Крім цього, майстри книги обов'язково включали в рукопис мініатюри, зміст яких відображав історію християнської церкви і перш за все — іконоборський рух у Візантії у другій половині VIII — першій половині IX ст.

Дослідники книги зазначають, що за стильовими ознаками та колірними особливостями мініатюри Київського Псалтиря подібні до мініатюр візантійських манускриптів другої половини XI ст., які зберігаються в Британському музеї (Псалтир XI ст.) та Паризькій національній бібліотеці (Євангеліє XI ст.). Для цих трьох рукописів характерні композиції мініатюр, у яких фігури персонажів зображені в легкому русі, видовженими, навшпиньках, з одухотвореними обличчями. Лінія землі під ногами і тло відсутні, що ніби надає фігурам невагомості.

Мініатюри відзначаються професійним малюнком, використанням світлотіньових нюансів, легкістю складок одягу та благородством кольорів, заснованим на синіх (від світлого до темного відтінків), світло-зелених, жовтих, сіро-фіолетових, бузкових і червоних фарбах, з використанням золотих штрихів-асистів (густих штрихових решіток), нанесених на малюнок фігур поверх фарб.

Беручи до уваги не тільки стилістичні риси, а й іконографічні візантійські канони, книгознавці дійшли висновку, що київський художник-знаменщик, оздоблюючи Псалтир, ймовірно, орієнтувався на візантійський прототип. Однак руський митець не обмежився простим копіюванням візантійських мініатюр, а втілив у зображення своє поняття художньої виразності. Крім цього, можливо, за вказівками київських церковних ієрархів, деякі ілюстрації іконоборської тематики були відхилені, оскільки ця тема не вважалася у XIV ст. актуальною для Києва. І навпаки, сцени із зображенням церковних свят ретельно перемальовані без будь-яких доповнень, зі збереженням дрібних деталей.

Київський знаменщик був дуже обдарованою людиною — професійно володів рисунком і технікою малярства. Сучасні мистецтвознавці, порівнюючи деякі його марґінальні мініатюри з аналогічними ілюстраціями у візантійських Псалтирях XI–XII ст., підкреслюють перевагу Спиридонія як художника. Наприклад, в одній із ілюстрацій він зображає царя Саула, що сидить на троні, і молодих жінок, які танцюють для нього.

Жіночі фігури мають виразні видовжені силуети, їхнім рухам притиманна легкість і грацінність, ритмічні складки одягу підкреслюють красу жіночого тіла. Майстерно виконана й мініатюра із зображенням раю, яка розміщена по всьому лівому полю сторінки: художник намалював буйну зелену траву, великі дерева з райськими птахами. На нижньому полі сторінки зображені павичі серед яскравих квітів. У рукописі виконано ще багато чудових мініатюр, які можна подовгу розглядати, насолоджуючись високою професійністю та смаком художника.

Пересопницьке Євангеліє. Фрагмент сторінки. 1556–1561 рр.

У 1978 р. було виготовлено факсимільне видання Київського Псалтиря, що стало чудовим подарунком книговидавців шанувальникам книги. Розглядаючи оздоблений маргінальними ілюстраціями рукопис, сучасний читач може оцінити ту величезну працю, яку вклав високообдарований київський майстер книги в кінці XIV ст. у своє дітище — Київський Псалтир.

ЗМІНА СТИЛЬОВИХ ОЗНАК ВІТЧИЗНЯНИХ РУКОПИСІВ XV–XVIII ст.

Вище ми зазначали, що у східнослов'янській рукописній книзі з найдавніших часів основним засобом оформлення були заставки, прикрашені орнаментом. Їх виразний декор, як правило, підтримувався оздобленими ініціалами.

Великих сторінкових мініатюр у рукописах було небагато. Здебільшого на цілу сторінку зображали авторів євангельських текстів, а у Псалтирях — царя Давида. Таких рукописів як, наприклад, Київський Псалтир 1397 р., з численними маргінальними ілюстраціями, до нашого часу майже не збереглося.

У XV ст. східнослов'янські писці замінили пергамент на папір, а це зумовило зміну загального вигляду рукописної книги. Замість криючих щільних фарб, якими знаменщики виконували мініатюри на пергаменті, почали використовувати водяні фарби типу акварелі, які забезпечували прозорість кольорів.

Нова техніка живопису вимагала від майстрів книги нових умінь. Раніше, наприклад, на пергаментному аркуші помилки в рисунку художники виправляли перекриванням однієї фарби іншою, оскільки фарби були криючими. Працюючи ж водяними фарбами на папері, необхідно було відразу чітко наносити пензлем фарби і в подальшому не перекривати їх, щоб уберегти яскраві кольори від забруднення.

Українських рукописів XV ст. збереглося значно більше, ніж рукописів минулих століть, але на мініатюри вони не багаті. Їх оздоблення в основному зводиться до орнаментально-декоративних прикрас.

Наприкінці XV–на початку XVI ст. художня стилістика вітчизняної рукописної книги поступово почала набувати рис ренесансного стилю. Традиційна умовно-площинна манера малювання ілюстрацій стала поступатися об'ємному світлотіньовому моделюванню форми — художники почали виявляти інтерес до матеріальності предметів та індивідуальних рис людини.

До творів із новими стильовими ознаками варто віднести, наприклад, чудові мініатюри, виконані на пергаментних аркушах волинським художником Андрійчином до Євангелія середини XVI ст., виготовленого на папері. Мініатюри були вклеєні у рукопис. Я. Запаско, оцінюючи творчий доробок волинського митця, зазначає: «Перед нами яскравий зразок рішучої заміни східновізантійського, умовно-схематичного малюнка (так званого «внутрішнього») малюнком західним, природним, побудованим на візуальних враженнях (так званим «зовнішнім»). До пластичного моделювання форми активно залучено світлотіньові прийоми малярства, у тому числі й колір: одні й ті ж фарби залежно від інтенсивності світлового потоку, на них спрямованого, то вияскравлюються у відкритих місцях, то тьмяніють — у затінених, додатково створюючи ілюзію об'єму зображуваного. Кольорова гама багата і дзвінка: густі, насичені барви відкритих бордового, синього, блакитного, зеленого тонів доповнено розведеними білилами, півтонами: вохристо-жовтими і бузковими, щедро застосовано золото».



Пересопницьке Євангеліє. Євангеліст Лука. Зразок оздоблення рукопису. 1556–1561 рр.

У вітчизняній книзі, починаючи з середини XVI ст., також набувають поширення декоративні прикраси, виконані з елементів розвиненого рослинного орнаменту ренесансного характеру, яким пишно заповнювали книжкові поля, оздоблювали заставки та обрамлення сторінкових мініатюр. У декорі почали з'являтися букети квітів у вазах і квіткові гірлянди.

Таким типом орнаментики, наприклад, прикрашена одна з найвидатніших пам'яток українського книжкового мистецтва середини XVI ст. — Пересопницьке Євангеліє, переписане у 1556–1561 рр. видатним каліграфом Михайлом Васильовичем, сином протопопа Саноцького, у Дворецькому і Пересопницькому монастирях на Волині. Ця книга є перекладом зі староболгарської мови місцевою українською. У післямові каліграф пояснює, що рукопис перекладений «для лєпшого виразумлєння люду християнського посполитого». Євангеліє відзначається чудовим оздобленням. Численні заставки й ініціали виконані в основному з орнаментальних мотивів рослинного та плетінчастого характеру, з використанням в ініціалах елементів тератології. Плетінчастим орнаментом оздоблені заставки рукопису та значна кількість ініціалів, а рослинним обрамлені мініатюри із зображенням євангелістів, а також тексти на початкових і кінцевих сторінках. Прикраси до Євангелія виконані щільними фарбами червоного, синього, голубого, коричневого та зеленого кольорів, що притаманні західноукраїнським майстрам-оздоблювачам книги. Пишну рослинну орнаментику малювали на золотому тлі. У побудові численних прикрас до Євангелія відчувається глибока обізнаність українського художника у мистецтві оформлення західноєвропейської ренесансної книги, зокрема ренесансної орнаментики рослинного характеру.

У другій половині XVI ст. з появою в Україні вітчизняної друкованої книги рукописна книга почала поступово втрачати свої позиції. Під впливом чорно-білої друкованої гравюри через століття замість чудових кольорових оздоб і мініатюр у рукописах з'являються ілюстрації, виконані технікою перового рисунка (контуром) або розмиванням туші. Чорно-білими штриховими ілюстраціями оформлювали насамперед збірники церковних співів — Ірмологіони. В цих ілюстраціях були закладені реалістичні мотиви зображення домашнього інтер'єру, предметів ужиткового мистецтва, сільського та міського краєвидів.

У XVIII ст. рукописну книгу писали й оформлювали не кваліфіковані каліграфи та художники, а переважно народні митці, які не мали фахової підготовки.



Стулки Консульського диптиха. Слонова кістка. Рим. IV ст.

З появою у III—II тис. до н. е. сувоїв, виготовлених у Єгипті з папірусу, на Сході з шовку та клинописних глиняних «книжок» у країнах Месопотамії, рукописи почали зберігати у бібліотеках та архівах, де за ними ретельно доглядали. Їх вміщували по декілька у шкіряних круглих футлярах — капсулах (від лат. capsula — футляр, скринька). Для окремих сувоїв виготовляли шкіряні чохли, а в Греції та Римі для коштовних папірусів та пергаментів — круглі видовбані з дерева пенали. У Вавилоні та Ассирії глиняні клинописні таблички клали у дерев'яні ящики.

Конструктивна форма оправи, яку використовуємо до нашого часу, з'явилася тільки після винайдення книжкової форми пергаментного кодексу. Прототипом оправи вважають грецькі та римські «записники» у вигляді дерев'яних табличок, скріплених з лівого боку мотузкою, стрічкою або металевими кільцями. В подальшому лицьові поверхні дощечок почали оздоблювати. До нашого часу, наприклад, збереглися римські та візантійські консульські диптихи, які дарували обраним на консульську посаду. Для оздоблення зовнішніх боків цих диптихів вирізьблювали оклади зі слонової кістки.

частина п'ята

КОНСТРУЮВАННЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ РУКОПИСІВ

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ РУКОПИСІВ КРАЇН АРАБСЬКОГО СХОДУ



Шкіряна палітурка манускрипту з ланцюгами. XII ст.

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ

Можливо, християни були одними з перших, хто почав користуватися рукописами кодексного типу — ще у катакомбний період. Аркуші кодексів зручно було перегортати у процесі богослужіння, а при необхідності — швидко знаходити потрібне місце в тексті. Перші богослужбові папірусні кодекси робили у вигляді скріплених зошитів — приблизно 25 × 15 см. Фрагменти найдавніших папірусних кодексів, які збереглися до нашого часу, датуються II ст. н. е. Поява багатозошитових кодексів змусила майстрів удосконалювати систему комплектування аркушів у зошити, а зошитів — у книжкові блоки (фальцювання). На зошитах і аркушах почали використовувати цифрові та буквені позначки (рекламанти, кустоди, систему фоліації), які запобігали помилкам при виготовленні книжкових блоків.

Найдавніший спосіб скріплення зошитів у книжковий блок був, можливо, винайдений у II–III ст. коптами — християнами, які проживали на півдні Єгипту. Вони скріплювали зошити, пришиваючи їх один до одного і одночасно до спинки шкіряної оправи, а мотузка чи нитка створювала на поверхні спинки ланцюжковий візерунок. Краї скріплених зошитів потім обрізали з трьох боків спеціальними ножами. Пізніше почали застосовувати інший спосіб зшивання: зошити прикріплювали до спинки майбутньої шкіряної оправи поздовжніми стібками.

У Візантії, а згодом і в європейських країнах, для виготовлення рукописів великого обсягу з'явився новий спосіб скріплення зошитів — на мотузках, які після зшивання опукло лягали впоперек спинки блоку. Щоб уберегти від псування книжкові блоки, на верхні й нижні краї спинки блоку підшивали шматочки тонкої шкіри або пергаменту, які згодом отримали назву *каптал* (від нім. *Kaptal*, скорочено від *Kaptalband* — стрічка, якою скріплюють аркуші). У сучасних книгах каптал приклеюють.

У побуті для зберігання невеликих кодексів, складених з одного або кількох зошитів, вирізали дві дощечки, які, за принципом диптихів, з лівого боку скріплювали з зошитами ремінцями або металевими кільцями. Це були своєрідні оправи. Заможні читачі прикрашали верхні, а іноді й нижні кришки кодексів, прикріплюючи до них тонкі пластини зі слонової кістки або металу. За бажанням замовників на пластинах вирізьблювали різноманітні зображення й орнаментально-декоративні прикраси.

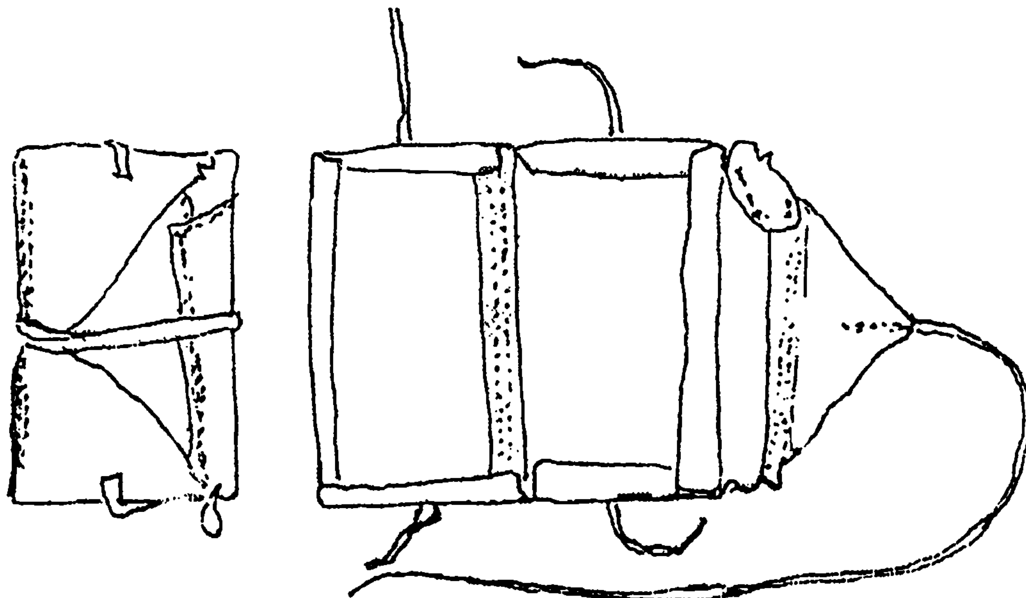
Найдавніші коптські книжкові оправи датуються III–IV ст. Їх виготовляли з грубих дерев'яних дощок, у яких попередньо робили наскрізні отвори. До ремінців, які протягували через отвори, і прикріплювали зошити книжкового блоку. Корінці літургійних рукописів покривали тонкою шкірою, а дошки оправ прикрашали декоративним різьбленням. Згодом коптські майстри навчилися покривати дошки оправ шкірою і розробили методику оздоблення шкіряних книжкових оправ.

Перед тим як наклеїти шкіру на дерев'яні кришки, у ній прорізали ножем контурні орнаментально-декоративні прикраси. Потім шкіру розтягували і під прорізи підкладали визолочений пергамент. Найулюбленішим декоративним мотивом коптських майстрів було зображення хреста, навколо якого вільно компонувалися прикраси у вигляді квадратів, овалів, ромбів, які, перетинаючись, створювали чіткий візерунок.

Ще один тип коптської книжкової оправи виготовляли зі шкіри у вигляді сучасної папки з клапанами, у яку вкладали книжковий блок. Такі шкіряні оправи іноді прикрашали сліпим тисненням.

Технологія виготовлення багатозшиткових книжкових блоків і прикріплення до них кришок оправ, а також техніка оздоблення шкіряних оправ, винайдені коптами у IV ст., були добре відомі і римським, і візантійським майстрам. У VI–VII ст. з ними ознайомилися французькі й ірландські художники. Так, оздоблення у формі хреста, навколо якого розміщені геометричні малюнки у вигляді заповнених орнаментних квадратів, ромбів та

Коптська книжкова оправа-торбинка. Єгипет. III–IV ст.





Оклад зі слонової кістки. Зображений автор рукопису «Історія франків» єпископ Григорій Турський. Франція. Друга половина IX ст.

овалів, винайдене коптськими художниками, використовували і візантійці, а особливо ірландці. Доречно навести як приклад чудові орнаментально-декоративні прикраси в ірландській рукописній книзі VII–IX ст. — так звані сторінки-килими.

Вище зазначалося, що процес становлення внутрішньої структурної побудови книги-кодексу та її матеріальної конструкції набув міжнаціонального характеру. Рукописи постійно «мандрували» з регіону в регіон, і тому всі новації, які з'являлися в будь-якому монастирському скрипторії, підхоплювали і впроваджували майстри книги в інших країнах.

Окладні оправи

У багатьох європейських країнах ранні рукописні книги, текст яких був добре прикрашений, але які не мали оправи, зберігались як коштовні речі у спеціальних ящиках, скринях, кошелях і гарно оздоблених шкатулах.

Після того як у 313 р., за часів римського імператора Константина І християнство було визнане офіційною державною релігією, для богослужбових рукописів у монастирях, де вони писалися, почали виготовляти оздоблені шкіряні оправи. Кришки для оправ робили з дуба, бука та кипариса. Зовнішньому оздобленню манускриптів почали приділяти значну увагу. Ще у IV ст. в монастирі Віваріум був виготовлений кодекс-посібник, який містив найкращі орнаментально-декоративні прикраси для оздоблення оправ. Ігумен монастиря Кассіодор у передмові до посібника писав: «Численні зразки цього мистецтва ми намалювали в одній книжці, і кожен може користуватися потрібними йому малюнками». Для напрестольних Євангелій виготовляли так звані *оклади* — оздоблені пластини з міді, срібла, золота чи слонової кістки, які прикріплювали зверху до міцних кришок, попередньо покритих шкірою. На цих пластинах художники вирізьблювали зображення Ісуса Христа, євангелістів або євангельські сцени, обрамлюючи ілюстративні композиції вибагливими орнаментально-декоративними прикрасами.

Художню систему оздоблення окладів напрестольних Євангелій для церков і храмів з використанням золота, срібла, емалі, коштовних каменів та різних золотарських технік, винайдену коптськими майстрами, а пізніше вдосконалену візантійськими золотарями, використовували майстри всього християнського світу. Ці художні прийоми стали традиційними і характерними для оздоблення напрестольних Євангелій і в наш час. Не менш розкішно оздоблювали й оклади богослужбових рукописів на замовлення представників імператорських родин, церковних ієрархів, інших заможних і впливових осіб. Згадки про ченців-палітурників з'являються в рукописних книгах починаючи з XII ст.

Загалом коштовні оклади ранньої рукописної книги можна поділити на три типи:

1) оклади з рельєфними пластинами зі слонової кістки;

2) оклади з листового срібла або золота, оздоблені емаллю та коштовним камінням;

3) литі й карбовані металеві оклади з дорогоцінними прикрасами.

Середня частина накладних оздоблених пластин була дещо глибша порівняно з берегами. Цей прийом використовували ще у ранніх оправах зі слонової кістки, розміщуючи різьблені зображення нижче від зовнішніх берегів з метою кращого їх збереження. Коштовні та напівкоштовні камені, як правило, не шліфували, а тільки ретельно полірували.

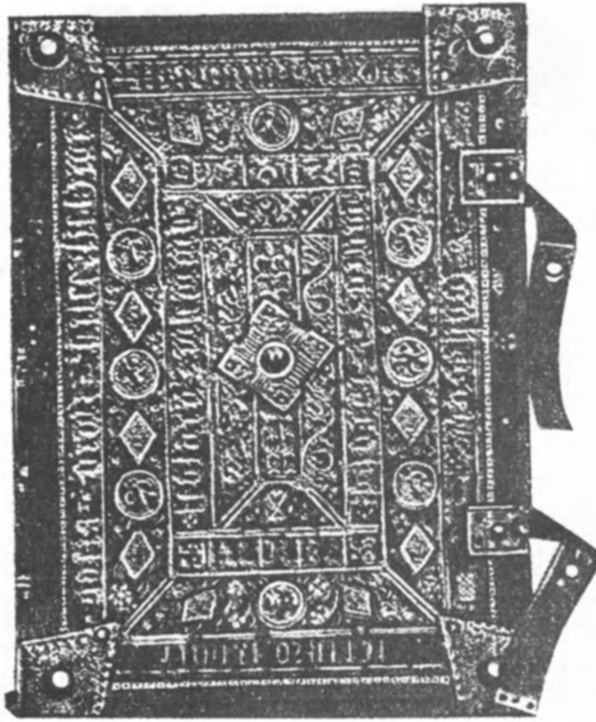


Латинське Євангеліє. Оклад, виготовлений із золота, срібла і коштовних каменів. Німеччина. XIII ст.

Сюжетами для рельєфних зображень зі слонової кістки служили переважно епізоди з життя Ісуса Христа, Діви Марії та святих.

У базиліці італійського міста Монц зберігається Євангеліє з коштовною оправою, виконаною візантійськими золотарями на початку VII ст. Це Євангеліє належало лангобардській королеві Теодолінді. Палітурні кришки оправи оздоблені листовим золотом, перегородчастою візантійською емаллю та коштовними каменями. На цей період припадають і два Євангелія з пишно прикрашеними окладами, які зберігаються в ризниці Собору св. Марка у Венеції.

До нашого часу збереглися стулки консульського диптиха, вирізьблені зі слонової кістки (IV ст.), оклад зі слонової кістки з рельєфним зображенням автора «Історії франків» єпископа



Шкіряна оправа з блінтовим (безколірним) тисненням. Німеччина. Кінець XV ст.

Григорія Турського, яке виготовлене у добу Каролінського відродження (875 р.), та коштовний оклад латинського Євангелія XIII ст., створений золотарями з листового срібла, литого золота (рельєфні зображення Вседержителя та євангельських символів) і оздоблений коштовними каменями (Берлінська державна бібліотека).

Шкіряні оправи

Оправи для ужиткових рукописів були значно скромнішими. З часів Каролінського відродження (друга половина VIII—початок IX ст.) та передроманського періоду (IX–X ст.) збереглося близько 130 таких оправ. За конструкцією їх можна поділити на два типи. До першого належать оправи у вигляді конверта з грубої овечої шкіри без використання дерев'яних або картонних кришок. Другий тип — це оправи з нефарбованої та нерозгладженої шкіри, натягнутої на дерев'яну кришку.

При виготовленні шкіряних оправ оброблену вологу шкіру натягували на дерев'яну дошку, після чого виконували на її поверхні декоративні зображення за допомогою металевих *штампів* і *гладильниць* технікою *блінтового* (від нім. *blind* — сліпий) безколірного тиснення. Декоративні прикраси складалися здебільшого з геометричних фігур, хрестів, рисок, елементів рослинного орнаменту, а у другій половині IX–X ст. сюди додались елементи із зображеннями риб, птахів і тварин. Майстерні з виготовлення шкіряних оправ діяли в основному при монастирях, розташованих у Північній Франції та Південно-Західній Німеччині.

Деякі зміни у мистецтві оздоблення шкіряних оправ з'явились у романський період (XII—перша половина XIII ст.). Блінтове тиснення на козячій або телячій шкірі значно збагатилося за рахунок використання нових профілів дрібних штампів, які давали опуклі відбитки. Оброблені блінтовим тисненням за допомогою дрібних штампів фактурні «плями» контрастували з гладкою поверхнею шкіри. Більшими штампами на палітурних кришках виконували сліпе зображення євангельських сцен.

У XII ст. найбільш відомим осередком виготовлення оправ став Париж. Паризькі майстри почали активніше використовувати техніку прорізування ножами на бичачій шкірі орнаментально-декоративних прикрас. В кутках і в центрі такої оправи закріплювали невеличкі опуклі металеві жуковини (кнопки), які захищали рельєфне оздоблення від пошкодження.

У пізньоготичну добу (XIV–XV ст.) загальна кількість виготовлених розкішних оправ значно зменшилась. У містах розвинули свою діяльність численні світські переписувальні майстерні, тому рукописна книга поступово почала втрачати характер коштовності. Кришки для оправ зі слонової кістки зовсім перестали виготовляти, а важкі виливні та чеканні оклади з дорогоцінних металів замінили на окремі вирізьблені металеві прикраси — *плакети*.

У Німеччині, Франції й Англії техніка виготовлення та оздоблення шкіряних оправ була подібною. Для коштовних і великих манускриптів оправи виготовляли з коричневої телячої або фарбованої козячої шкіри, яку натягували на дошки. На верхній частині кришки оправи витискували назву книжки. Обрізи блоку фарбували жовтою, зеленою або червоною фарбами. Для того щоб кутки кришок оправи не ламалися, їх покривали з лицьового та зворотного боку металевими трикутниками, на поверхні яких вирізьблювали або чеканили декоративні прикраси, іноді з використанням зображень людей і тварин. Також ретельно оздоблювали й металеві застібки, які почали виготовляти для того, щоб захистити книжковий блок від проникнення всередину пилу та вицвітання паперу. Для книги більшого формату майстри робили дві (іноді три) металеві застібки, для меншого — одну.



Шкіряна оправа, виготовлена за допомогою прорізування ліній декоративних прикрас ножами і розширювання прорізів гладильницями. Німеччина. Кінець XV ст.

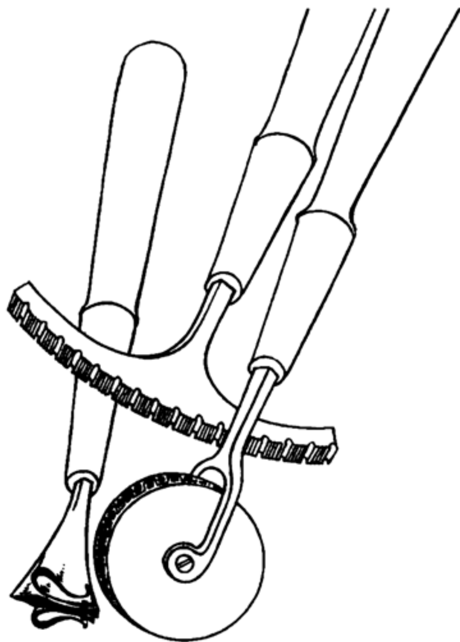
Згодом металеві застібки для оправ були замінені шкіряними. Товщина дерев'яних дощок для кришок стала неоднаковою: біля зовнішніх обрізів блоку тіло дощок робили трохи товстішим. Коли застібки защіпалися, то потовщені краї кришок оправи міцніше притискали аркуші книжкового блоку.

Великоформатні й важкі манускрипти — *фоліанти* — розміщували на масивних пюпітрах, до яких їх іноді прикріплювали ланцюгами. У давніх англійських книгосховищах зберігається багато фоліантів, які приковані до таких підставок-пюпітрів. Невеликого формату книги з коштовним оформленням зберігались, як у давнину в Ірландії, в багато оздоблених ковчегах.

Для коштовних фоліантів виготовляли закладки-реєстри з тонкої шкіри або пергаменту. Їх прикріплювали до верхнього каптала спинки блоку за принципом віяла.

З'явився новий тип оправи у вигляді кошеля (своєрідної сумки), яку виготовляли з дуже м'якої шкіри, оксамиту або шовку. Книгу-кóшіль власник прикріплював до пояса. Такими книгами найчастіше користувалися мандрівні ченці та купці.

Шкіряні оправи ґотичної доби, які збереглися до нашого часу, за технікою виготовлення можна поділити на дві групи: оправи із різьбленням ножами та різцями, зробленим по вологій шкірі, і оправи з блінтовим тисненням.



Штампи для тиснення на шкірі.

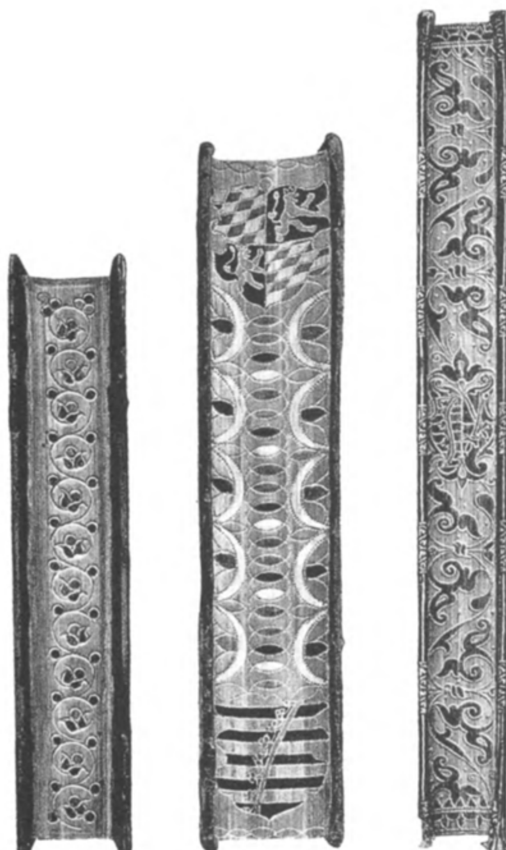
Техніка різьблення на шкірі ножами і різцями набула особливого поширення в Німеччині. Для оправ використовували здебільшого волячу шкіру природного кольору. На натягнуту на дошку вологу шкіру наносили контурний малюнок, по штрихах якого потім робили прорізи. Ці прорізи розширювали спеціальними металевими гладильницями — лопаточками. Щоби бордюрні рамки стали більш опуклими, з одного боку бордюрних ліній гладильницею робили заглиблення, а з іншого їх підрізали ножем і ці прорізи заповнювали воском. Після цього шкіру трохи розтягували і заповнені воском прорізи ставали ще опуклішими. Техніку різьблення на шкірі використовували разом із карбуванням *пуансонами* (від франц. *poinçon* — шило), на кінцях яких були заглибини у формі півкулі; пуансонами, як правило, *торшонували* (від франц. *torchon* — ганчірка) тло у вигляді рельєфної фактури, а саме зображення залишали гладким.

Німецький художник-різьбяр по шкірі міг вільно вибирати штампи і створювати на свій смак індивідуальні за малюнком орнаментально-декоративні візерунки, ускладнюючи композиції введенням людських фігур. Улюбленими декоративними прикрасами того часу були елементи ґотичних стрілчастих форм. Провідними різьбярами книжкових оправ у XV ст. вважалися майстер Гульбе з Нюрнберга та майстер Вундер із Відня.

Наприкінці XV ст. ця творча техніка оздоблення шкіряних оправ забулася.

У добу пізньої ґотики внаслідок зростання культури й освіченості набули значної популярності навчальні та світські рукописи. Книга стала значно дешевшою. Палітурники, щоб пришвидшити процес оздоблення оправ, відмовляються від трудомісткого різьблення на шкірі, замінивши його технікою блінтового тиснення, яка у той час набуває активного творчого розвитку. Крім гладильниць у середині XV ст. почали використовувати *штампи-ролі* — прикріплене до тримача металеве коліщатко, на ободі якого вирізьблені дрібні декоративні зображення. Пізніше застосовують *плакети (*від франц. *plaque* — накладений) у вигляді великих штампів, на яких вигравірувані опуклі або втиснені декоративні прикраси. На штампах ретельно вирізьблювали декоративні елементи, зображення людей, тварин і фантастичних істот. Тут були і ґотичний стрілчастий дах, і квіти, і плоди граната, і пальмети, і мисливські сцени. На плакетах гравірували зображення Ісуса Христа, Діви Марії та євангелістів. Особливою популярністю у майстрів користувалися прикраси у вигляді ґотичних стрілчастих арочних фризів, а також вибагливі декоративні композиції, складені зі сучкуватих стебел і гілок з листками, що в'ються навколо стовбура.

Крім шкіряних у добу пізньої ґотики стали популярними оксамитові оправи з металевими й емалевими медальйонами, а також дерев'яні кришки, на яких малювали олійними фарбами



Зразки розфарбованих обрізів книжкових блоків.

складні сюжетні зображення. Наприклад, на дерев'яній оправі до розрахункової книги податкового управління м. Сієн (від 1329 р.) олійними фарбами по крейдованому ґрунтові намальований чернець, який рахує гроші.

У XV ст. палітурна справа, досягши високого технічного рівня та набувши значного поширення, стала самостійною професією. Відкрилися численні майстерні, з'явилися майстри, які витискували на готових шкіряних оправах штампи з власними ініціалами. А в 1433 р. у Нюрнберзі домініканець Конрад Форстер на виготовлених ним оправах уперше почав витискувати окремими буквеними штампами своє повне ім'я та прізвище.

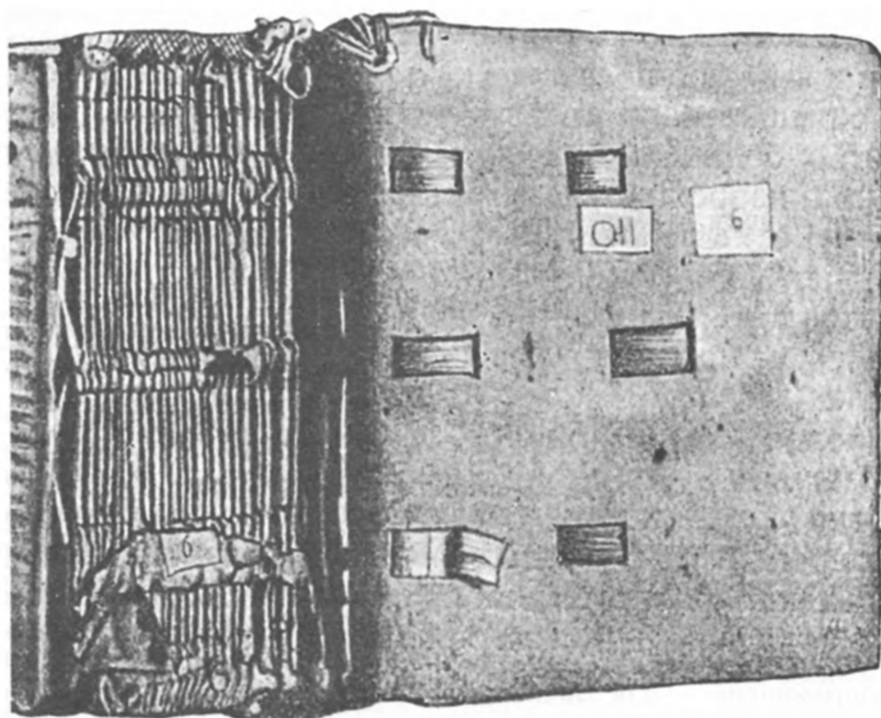
У цей період на оздоблення європейської шкіряної оправи справляли значний вплив перський і арабський орнаменти, які прийшли в Європу через італійські міста зі сходу — з Сирії та Лівану і з заходу — з мавританської Іспанії. Популярними у палітурників стали поширені на Сході шкіри типу марокен (від назви країни Марокко) і сап'ян (тонка кольорова м'яка шкіра із козячих шкур) марокканського виготовлення.

В Італії новий стиль художньої обробки палітурок освоїли майстри Венеції, Неаполя, Флоренції та Мілану. У XV–XVI ст. в цих містах працювали палітурники з багатьох європейських і східних країн. Завдяки їм мистецтво оправи в Італії досягло високого рівня і справило серйозний вплив на палітурну справу всіх європейських країн.

У кінці XV ст. в оформленні італійської палітурки почали широко застосовувати золочення: на шкірі спочатку штампом виконували блінтове тиснення, потім шкіру зволожували яєчним білком і оцтом, а після цього на оброблені місця зверху накладали *поталь* (латунні або алюмінієві пластини товщиною 0,3–0,5 мм) і піддавали тисненню нагрітим штампом. На шкірі залишався яскравий золотистий декоративний відбиток. Для візерунків на палітурних штампах використовували мотиви східних декоративних арабесок і мавританського орнаменту.

Ще з XIV ст. було прийнято ставити книги на полички обрізами назовні, тому на них чорнилом чи фарбою писали назви книжок. Майстри книги доби Відродження (XVст.) ускладнили цей оздоблювальний прийом: обрізи рукописів почали золотити або покривати складним багатоколірним орнаментом. На обрізах художники іноді малювали навіть композиції з фігурами людей. Щоби декоративні прикраси на книжкових обрізах були виразнішими, майстри за допомогою пуансонів обробляли (торшонували) обрізи рукопису, досягаючи певної їх фактурності.

У другій половині XV ст. з винайденням книгодрукування рухомими літерами з'являється новий вид оправи, — новий і за технікою виготовлення, і за характером оздоблення. Зменшення формату видань дало можливість виготовляти в друкарні частину тиражу у видавничій оправі з типовим оформленням. Напри-



Кріплення дерев'яної кришки до блока книги в давніх оправах.



Євангеліє Мстислава. Коштовний оклад. XII ст.

клад, у друкарнях Альда Мануція (1150–1515) (Венеція) і Антона Коберґера (1445–1513) (Нюрнберґ) почали діяти цехи палітурників, де виготовляли іноді частину тиражу у видавничих оправах за розробленим зразком.

Саме від цього часу починається розвиток сучасної видавничої оправи.

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ РУКОПИСІВ

Система побудови книжкових блоків і оправ східнослов'янських рукописів не відрізнялася від технології, винайденої європейськими майстрами ще у добу раннього середньовіччя. Фальцювання та зшивання зошитів, виготовлення книжкових блоків, кріплення дерев'яних дощок до блока книги й обтягування їх шкірою або тканиною, оздоблення палітурних кришок за допомогою тиснення («басмленія») на шкірі та прикрашення обрізів блока — всі процеси виконували на основі європейської середньовічної технології.

Ранні слов'янські методичні вказівки щодо виготовлення оправ припадають на першу половину XVI ст. Із них ми дізнаємось, якими знаряддями праці користувалися майстри-палітурники. «Уставка» (лещата) служила для зшивання зошитів і виготовлення книжкового блока; спеціальні округлі ножі — для обрізання блока; «дорожники» — для тиснення на шкірі прямих ліній, а «філетки» — для тиснення овальних. Дрібні прикраси виконували за допомогою невеличких штампів, які називали «басми», а великі середники та кутки на оправах — за допомогою великих басм — «кліше». Для виконання бордюрного декору використовували «ролі-накатки». Спеціальними «чеканами» наносили на обрізи блоків різноманітні фактури, а «гладильницями» з кістки або дерева розгладжували («лощили») шкіру на палітурних кришках та золоті покриття на книжкових обрізах.

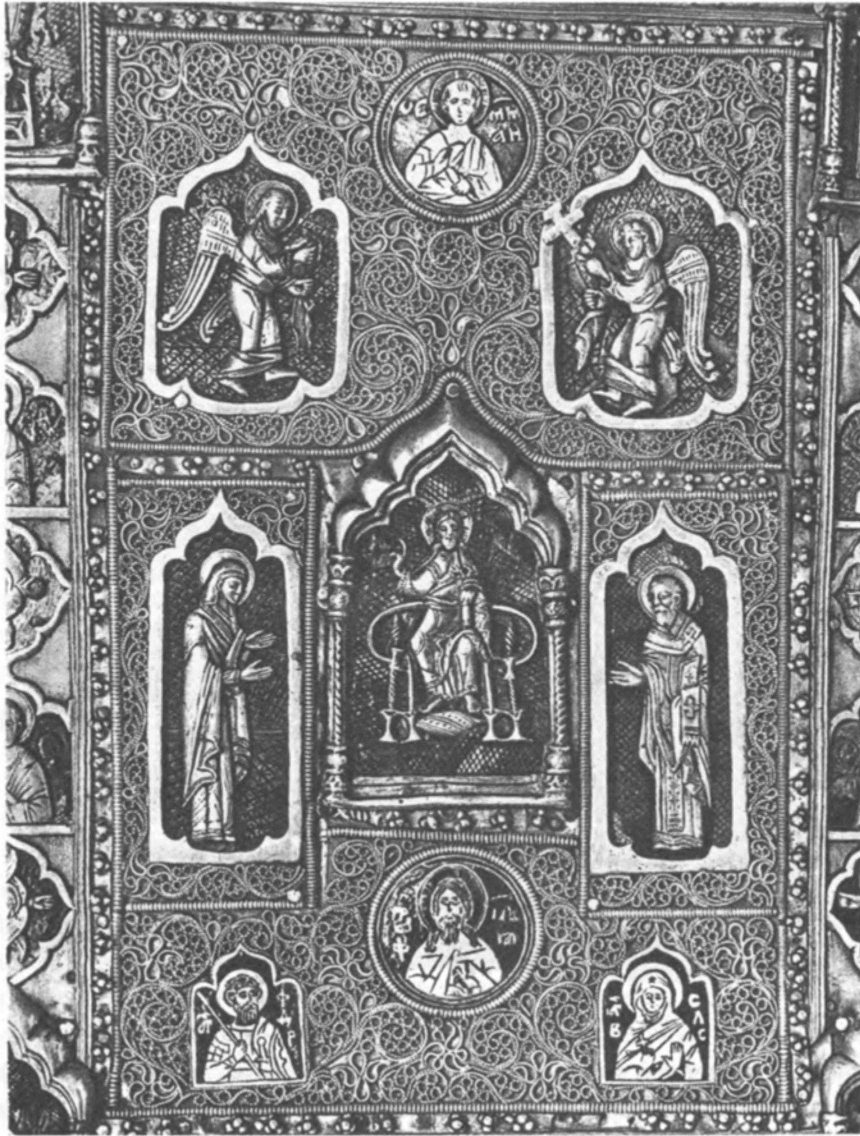
Кришки для східнослов'янських палітурок з X ст. до другої половини XVII ст. були дерев'яні — з дуба, бука, граба, сосни. Їх обтягували шкірою — свинячою, дубленою (замша), опойком, сап'яном, пергаментом. Іноді дерево обтягували тканиною: оксамитом, парчею, шовком, атласом, при виготовленні ужиткових рукописів — полотном. Для богослужбових рукописів, якими користувалися в церквах і храмах, а також для «підносних» подарункових книг виготовляли коштовні оклади.

Окладні оправи

Над виготовленням оправ-окладів працювали різні фахівці, що і дало змогу створити цінні високохудожні речі. Вони не ставили перед собою і, зрозуміло, не вирішували завдань, пов'язаних із розробкою загального образу книги. Серед цих майстрів були золотарі, які виготовляли металеві пластини та золоті елементи оздоблення; майстри з *черні*, які гравіювали на золоті та сріблі, заповнюючи глибокі штрихи черневим сплавом, що складався зі срібла, міді та сірки; художники з *фініфті* (різновид емалевої техніки) та *скані* (філігранне виконання загального тла з тонкого золотого або срібного дроту у вигляді вибагливих спіралей).

Коштовні оклади щільно прикріплювали до дерев'яних палітурних кришок, які спочатку покривали шкірою, а потім ще раз (крім спинки) обтягували («поволочували») оксамитом. На такій м'якій основі оклад утримувався міцніше.

Найдавнішим окладом, який дійшов до нашого часу, є оклад, виготовлений («построєний») у XII ст. для Мстиславового Євангелія у Константинополі. Це Євангеліє у 1117 р. Олекса, син священика Лазаря, «списав» для новгородського князя Мстислава Володимировича (1076–1132). За наказом князя його



Євангеліє Кошки. Коштовний оклад. Фрагмент. 1392 р.

тіун Наслав прибув у Візантію до Царгорода для виготовлення коштовного окладу для книги. Після повернення тіуна з Константинополя оклад доробили київські майстри-золотарі. Прикрашений золотом, коштовним камінням і фініфтю, він став високохудожнім витвором золотарського мистецтва. У 1125 р. було виконано приписку до Євангелія: «Цену же Євангелія сєго єдин Бог вєдає». Протягом століть зберігання, починаючи з XIII ст. й до середини XVI ст., оклад кілька разів реставрували.

До нашого часу зберігся оклад до Євангелія апракос, виготовлений східнослов'янськими майстрами у 1392 р. на замовлення боярина Федора Кошки. Дерев'яні кришки оправи обтягнуті італійським червоним оксамитом, на якому зеленим кольором зображено рослинний декор. До верхньої кришки прикріплена срібна пластина. Середня частина окладу покрита тонкою золоченою сканню із вмонтованими в неї емалевими кіотцями різної форми, в яких розташовані відлиті з золота та срібла фігури Спаса Вседержителя з предстоящими, архангелів і святих. У кутках окладу розміщені фігури чотирьох сидячих апостолів, а між ними — півфігурні зображення святих.

Обрізи книжкового блока покриті тонкими срібними пластинами (так званими *завісами*, або *застінками*), які прикріплені до верхньої кришки оправи дротяними шарнірами. На них уміло вирізьблені півфігурні зображення у колах. До нижньої кришки оправи прикріплені три металеві жуковини (опуклості), які також декоровані орнаментом.

Заслуговує на увагу також оклад лицьового (прикрашеного мініатюрами) Євангелія Боровського Пафнутьєвського монастиря, виготовленого у 1530–1533 рр. в Новгородській книгописній майстерні архієпископа Макарія (1482–1563). У вигляді великої срібної пластини він прикріплений до верхньої палітурної



Служебник. Дерев'яна оправа з набитими металевими прикрасами. XIV ст.

кришки. На пластині в центрі та у кутках вмонтовані невеликі кіотці. В центральному кіотці вирізьблено Розп'яття з предстоящими, по боках якого стоять архангели, а вгорі та знизу — два серафими; в куткових чотирьох кіотцях — фігури євангелістів. Площина між кіотцями щільно заповнена тонким сітчастим орнаментом, виконаним сканню, з вкрапленнями у декор двадцяти двох коштовних каменів. Торці (поперечні зрізи) палітурних кришок також оздоблені сканною смужкою, а обріз книжкового блока вкритий тонкою золотою пластинкою, на якій орнаментальні прикраси виконані технікою чеканки.

Техніки оздоблення окладів для богослужбових рукописів, особливо напрестольних Євангелій і «вкладних» книг (оздоблених рукописів, які заможні парафіяни дарували храмам), дотримуються при виготовленні християнських богослужбових книг до нашого часу. Проте в кожному регіоні Європи існують свої традиційні канони. Наприклад, для оздоблення окладів українських і російських напрестольних Євангелій характерні такі золотарські техніки, як скань, чернь та фініфть. Є деякі особливості і в іконографії: в розташованих посередині окладів кіотцях, виготовлених для українських напрестольних Євангелій, розміщене, як правило, зображення Розп'яття з предстоящими, а на окладах західноєвропейських богослужбових рукописів у рельєфних середниках зображений Ісус Христос, який сидить на престолі, в одній руці тримаючи Євангеліє, а другою благословляючи. Крім цього, на окладах східнослов'янських богослужбових книг євангелістів зображають разом із їхніми символами. Ніколи євангельські символи не трапляються окремо від фігур євангелістів, як це прийнято при оздобленні окладів західноєвропейських богослужбових манускриптів.

Шкіряні оправи

Для виготовлення ранніх ужиткових оправ використовували дерев'яні дошки завтовшки до 2 см, обрізані за розміром блока, та грубу телячу шкіру, яку натягували на дерев'яні дошки. Палітурні кришки прикріплювали до блока за допомогою трьох—п'яти (залежно від його розміру) довгих ремінців, до яких були

підшиті зошити книги. Як і в давніх коптських оправах, ремінці протягували через кілька наскрізних отворів у дошках, зроблених попередньо для кожного ремінця, і закріплювали. Оправи майже не оздоблювали. При потребі на верхню кришку оправи набивали деякі оздоби.

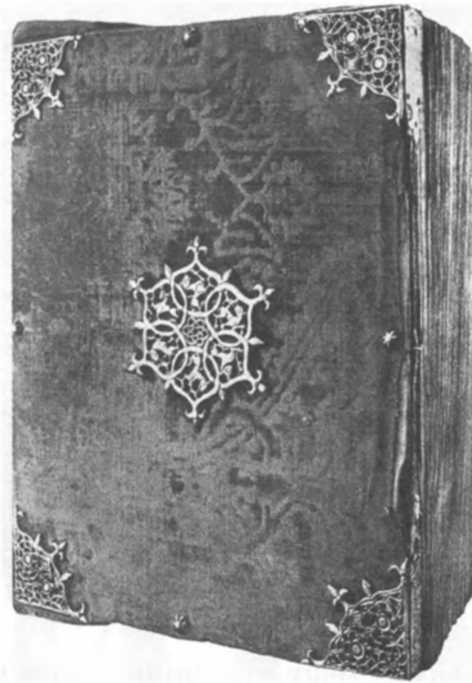
Наприкінці XIV — на початку XV ст. майстри почали прикрашати шкіряні палітурні кришки. При цьому користувалися дорожниками, якими робили два-три ряди блінтових ліній. Декоративні подвійні чи потрійні лінії, перетинаючись, утворювали ритмічний ромбоподібний декор, посередині якого вмонтовували невеличкі оздоби у вигляді концентричних кіл. А за допомогою окремих невеликих басм утворювали безперервні орнаментально-декоративні смужки. Басми були різноманітної форми: розетки, ромби, квадрати, у вигляді серця, плетінчасті, квіткові тощо. Оздоблювали, як правило, тільки верхні палітурні кришки. На нижніх кришках оправ робили тільки лінійні бордюрні рамки.

Наприкінці XV—на початку XVI ст. оформлювачі почали використовувати ролеві штампи (накатки). Великі басми-кліше, які попередньо підігрівали на вогні, служили для витискування блінтових складних бордюрів, рельєфних середників і кутків. А згодом за допомогою роликів різної ширини з рослинним або квітковим орнаментом почали виконувати тиснення золотом складних візерунків.

Ще у другій половині XIV ст. обтягнені шкірою чи оксамитом палітурні кришки почали оздоблювати металевими прикрасами — залізними кутками та середниками у формі поставлених на кут квадратів, які прорізали наскрізь, роблячи орнаментальні візерунки. Навкруг середників набивали один-два ряди невеличких овальних опуклих жуковин. Книги мали по три-чотири накидні металеві застібки.

Прикладом оздоблення може служити шкіряна палітурка Службової Мінеї на жовтень 1369 р. До нашого часу також збереглась оправа Псалтиря XIV ст., виготовлена з італійського оксамиту. Посередині верхньої кришки розміщена шестикутна срібна орнаментальна розетка, кути якої закінчуються квітами-кринами. У плетеному прорізаному орнаменті вмонтовані зображення шести тварин. Кутки палітурки також оздоблені срібними прорізаними орнаментальними накладками.

Оздоблення шкіряних оправ поступово ускладнювалось, і у XVII ст. вітчизняні майстри почали використовувати для тиснення підігріті на вогні ролі з орнаментальними візерунками у стилі пишного українського бароко. Мистецький рівень оздоблення оправ залежав і від вибору фактури та кольору палітурних матеріалів, і від тиснення ролями — золотого чи блінтового, і від покриття обрізів золотом та фарбами.



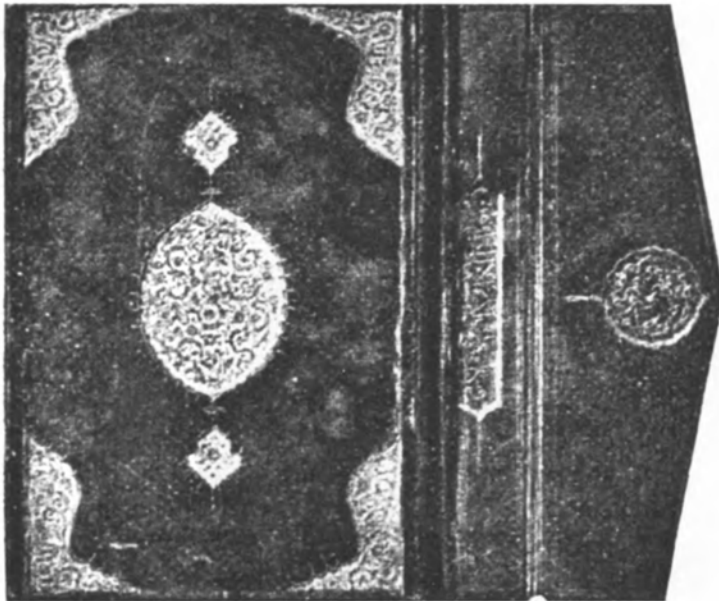
Псалтир. Палітурна кришка, покрита італійським оксамитом і оздоблена металевими прикрасами. XIV – XV ст.

Для оздоблення ужиткових оправ застосовували в основному телячу шкіру. Внутрішні боки палітурних кришок заклеювали пергаментом або тканиною.

Оздоблюючи коштовні оправи, використовували дорогі шкіри і тканини: тонкий м'який сап'ян, оксамит, виткану золотом і сріблом парчу, шовковий з вилиском муар.

КОНСТРУКЦІЯ ТА ОЗДОБЛЕННЯ ОПРАВ РУКОПИСІВ КРАЇН АРАБСЬКОГО СХОДУ

Технологія скріплення книжкових блоків і виготовлення оправ для книжок в арабських країнах відрізнялася від європейської. Аркуші арабських рукописів не зшивали на згинах у зошити, а підшивали, прикладаючи один до одного, після чого на спинку книжкового блока наклеювали тканину. Блок оправляли в шкіряну палітурку з прямим корінцем. Розмір палітурки відповідав розмірові блока, тобто її краї не виступали. Палітурні кришки здебільшого були картонні, зрідка — дерев'яні. У Тунісі в м. Каїруан знайдено 179 рукописів Корану в палітурках, які датуються IX–XIII ст.



Палітурка із м'якої шкіри, оздоблена золотим тисненням. Іран. XVI ст.

Серед них є і книги з оправами із дерев'яних дощок, покритих чорною або темно-коричневою шкірою.

Для шкіряних палітурок використовували козячу й овечу шкіру, яку додатково потоншували замочуванням і витягуванням. Після відповідного оброблення на поверхні шкіри витискували блінтові орнаменти за допомогою штампів, зроблених із цупкої верблюжої шкіри. Підготовлену таким чином шкіру приклеювали до картонної палітурної кришки.

Іноді шкіряні палітурки виготовляли у вигляді скриньки з кришкою. Глибина скриньки залежала від товщини книжкового блока.

У коштовних рукописах нижня палітурна кришка мала клапан розміром майже половини ширини кришки, який накладався на верхню палітурну кришку. Така оправа за своєю конструкцією нагадувала конверт.

Палітурні кришки оздоблювали також за допомогою часткового тиснення золотом, яке робили невеличкими металевими підігрітими штампами. Застосовували також різьблення декору на шкірі, вирізування орнаментальних форм, під які підкладали кольоровий шовк (переважно блакитного кольору). Іноді на орнаментальні візерунки, виконані блінтовим тисненням, наносили золото за допомогою пензля.

Трапляються шкіряні палітурні кришки, на яких орнаментальний декор виконаний опукло. Для цього на кришку зі щільного картону, рідше — з дерева, по контурах попередньо намальованих декоративних форм (медальйонів, овалів тощо) наклеювали мотузки. Потім зверху наклеювали вологу шкіру, обтискуючи мотузки так, щоби на їх місці проявилися опуклі декоративні форми. Великі проміжки між опуклостями оздоблювали малими штампами та пуансонами.

Орнаментально-декоративні композиції здебільшого складалися з *арабескової (*від італ. *orabesco* — арабський) форми у вигляді медальйона, частіше овального, розташованого посередині палітурки; декоративних овалів або трикутників, розміщених угорі і в нижній частині медальйона; декоративних кутків; орнаментальних бордюрних рамок, витиснених численними дрібними штампами; декоративних кутків у внутрішньому прямокутнику, орнаментальні прикраси яких іноді з'єднувалися з центральною арабескою.

Внутрішні боки палітурних кришок за типом форзаца ретельно заклеювали тонко обробленою шкірою або пергаментом і наносили орнаментально-декоративні прикраси арабескового характеру.

У XV ст. арабескове оздоблення східних палітурок почало впливати і на європейські оправи. Цей вплив почав розповсюджуватися через італійських купців, які вели жваву торгівлю з арабськими країнами. Наприкінці XV — на початку XVI ст. в Італії з'явилися також численні палітурні майстерні, де працювали майстри, які приїхали сюди як з європейських, так і з арабських країн.

КНИГА *друга*

ВИНАЙДЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СПОСОБУ КНИГО- ДРУКУВАННЯ



Зустріч Христа з Марією. Фрагмент сторінки ксилографічної книги «Пісня пісень». Нідерланди. Середина XV ст.

Кінець XIV — перша половина XV ст. — період розквіту мистецтва рукописної книги. У країнах Європи діяли численні монастирські скрипторії та світські переписувальні майстерні. Наприклад, у Парижі в першій половині XV ст. працювало кілька тисяч переписувачів. Середньовічні майстри книги, маючи досить високий професійний рівень, працювали над формуванням оптимальної структури манускриптів, удосконалювали їх мистецьку виразність. Дослідники вважають, що середньовічні манускрипти вже були книгами в повному розумінні цього слова. У середньовічній Європі виготовлялося багато різних за тематикою і призначенням рукописів: духовні, науково-популярні, навчальні, дослідницькі праці гуманістичного характеру, твори античних класиків, мандрівнича література, міські хроніки, різноманітні казки, бюргерські романи, збірки пісень, байок, анектодів, популярні довідники, травники, лікувальники, астрологічні календарі, пророцтва і т.п. Попит на книгу з плином десятиліть не знижувався, а навпаки — продовжував активно зростати.

частина перша

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КНИГОДРУКУВАННЯ В ЄВРОПІ

ЗРОСТАННЯ В XIV — ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XV СТ. ПОПИТУ НА КНИГУ

МАТЕРІАЛЬНО-ТЕХНІЧНИЙ ПОСТУП У СФЕРІ КНИГОВИГОТОВЛЕННЯ

ПРОТОТИПИ ДРУКАРСЬКОГО ПРОЦЕСУ

ПОШУКИ СКЛАДАЛЬНОЇ ДРУКАРСЬКОЇ ФОРМИ



Елій Донат. Латинська граматика. Дереворит з блокбуха. Німеччина. Перша половина XV ст.

ЗРОСТАННЯ В XIV — ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XV СТ. ПОПИТУ НА КНИГУ

Розвиток ремісництва і торгівлі в Європі XI–XIII ст., зміцнення міських, державних та військових адміністративних апаратів породжують потребу у великій кількості освічених чиновників, а це, в свою чергу, вимагає зміни характеру самої освіти. В міських школах, починаючи з кінця XI ст., помітним стає послаблення впливу церковної ідеології на навчальний процес. Виникає необхідність у заснуванні вищих навчальних закладів.

Потреба в університетській книзі

В італійському місті Салерно було відкрито перший у Європі вищий медичний навчальний заклад (XI ст.). Найдавніші університети Західної Європи були створені у Болоньї (1119) та Парижі (1200). На початку XIII ст. в Англії відкривають свої двері Кембриджський та Оксфордський університети, а в

Іспанії — Саламанцький (1218). У Східній Європі були засновані: Празький (1348), Краківський (1364), Віденський (1365), Лейпцизький (1409) університети. Наприкінці XIV — на початку XV ст. у країнах Європи вже діяло 55 університетів.

Щоби забезпечити учнів і студентів необхідною літературою, книжкові майстерні були змушені значно збільшити «тиражність» книг навчального та науково-пізнавального змісту: від букварів і лекційних курсів до науково-популярних та довідково-енциклопедичних рукописів.

Переписувачі в монастирських скрипторіях займалися копіюванням канонічних рукописів і були не в змозі задовольнити попит на книги для освітянських закладів. Тому в містах почали відкриватися численні книжкові ремісничі майстерні для масового виготовлення потрібної літератури, які з часом стали об'єднуватись у цехи.

Щоби збільшити «тиражність» рукописів і водночас зберегти їх певний мистецький рівень, у таких майстернях відбувся поділ праці: одні майстри каліграфічно писали текст, інші оздоблювали рукопис.

Створювалися скрипторії і при університетських бібліотеках, де самі студенти за невелику платню власноруч переписували лекційні курси, наукові трактати та необхідні для навчання праці з науково-пізнавальними коментарями. Представники навчальних закладів розшукували найбільш потрібні університетам рукописи і за великі гроші їх купували.

Для копіювання студентам роздавали окремі зошити рукопису, а після закінчення роботи з новостворених зошитів комплектували рукопис. Щоби не переплутати місцями зошити при виготовленні книжкових блоків, їх позначали *кустодами* — римськими порядковими цифрами. Іноді, щоби знати, скільки аркушів у зошиті, до цих цифр додавали латинські літери: «B» — два аркуші, «T» — три аркуші, «G» — чотири аркуші і т. д. У кожного університету були свої правила розміщення кустод на сторінках: на полях угорі або внизу, посередині або ближче до корінця. Крім цього, на кожній сторінці внизу під основним текстом писали *рекламанти*. Іноді користувалися *фоліацією* за допомогою римських, а згодом і арабських цифр.

Середньовічні університети, на відміну від сучасних вищих навчальних закладів, не мали чітких навчальних планів і річних курсів, не було й чіткого прикріплення студентів до певних факультетів. Навчання проводилося у формі вивчення текстів творів авторитетних філософів і провідних служителів церкви з детальними науковими коментарями майже до кожного речення чи навіть до окремих слів. Замість іспитів практикувалися прилюдні диспути, на яких переможцем ставав той студент, який на захист своєї тези наводив якомога більше точних цитат зі Святого Письма, творів священнослужителів, учених. Цитували вони й *дигести* (від лат. digesta — частина Кодифікації Юстиніана) — зібрання творів видатних римських юристів стосовно приватного права. Тому студенти мали потребу в повних і науково виправлених списках (копіях) текстів усіх рукописів, які вивчалися. Щоби переписати необхідні твори, вони часто переходили з одного навчального закладу до іншого, переїжджали з Кракова до Падуї, з Праги до Кельна та інших міст, шукаючи в бібліотеках університетів найточніші списки рукописів.

В економічно розвинених містах, де існували університети, у XII—XIII ст. почали з'являтися переписувачі книжок зі знаннями латини, грецької та єврейської мов, які мали наукову університетську освіту, — *антикварії* (від лат. antiquarius — знавець давнини). Вони закуповували стародавні рукописи, переписували їх, робили звірку списків з оригіналами, виконували в текстах необхідні уточнення та виправлення і продавали примірники у своїх крамницях. Діяльність антикваріїв згодом почала регламентуватися університетами: ціна рукописів мала бути доступною для студентів.

Наприклад, за регламентом Паризького університету від 1342 р., всі книгопродавці міста були зобов'язані вивішувати перелік існуючих у них манускриптів і продавати їх студентам за помірними цінами, встановленими університетом. Такі ж університетські регламенти-цінники діяли у Відні, Лондоні, Тулузі, Падуї, Болоньї та інших містах Європи.

У більшості університетів існував факультет, на якому вивчали «сім вільних мистецтв»: це предмети групи «тривія» (граматика, логіка, риторика) та групи «квадривія» (арифметика, геометрія, музика й астрономія). Цей факультет вважався рівноправним з основними факультетами: богословським, на якому також частково вивчалася філософія, юридичним і медичним, але насправді був підго-

товчим. На факультеті «семи вільних мистецтв» обов'язково навчалися лише ті студенти, які надалі збиралися викладати певні дисципліни на основних факультетах.

Курси лекцій та наукові диспути в європейських університетах, а також навчання в багатьох спеціалізованих міських школах проводилися латинською мовою. Тому щороку у вересні одночасно для кількох тисяч нових студентів були потрібні посібники для вивчення латинської граматики. Із наявних на той час посібників найбільшою популярністю користувалася невелика за обсягом книга (тридцять-сорок сторінок) — «Про вісім частин мови», складена з питань і відповідей, яку написав ще в IV ст. римський учитель Елій Донат.

Таким чином, типовий загальний підготовчий процес до вступу в університети і саме навчання в них у XIV ст. сформували масову потребу в книзі навчального характеру. Дослідник книги В. Люблінський зазначає, що університетська навчальна практика згодом привела до формування великого попиту — одночасного та масового попиту — на велику кількість однакових рукописних примірників, необхідних для навчального процесу. До того ж тексти цих книжок повинні були пройти наукове редагування. Отже, технологія виготовлення книги мала змінитися відповідно до попиту на книгу: треба було розробити методи механічного розмноження текстів.

Розповсюдження гуманістичної книги

Поряд з університетською наукою, поки ще за своєю суттю схоластичною, у XIV ст. почала формуватися нова, незалежна від церковних догм наука. Серед інтелігенції зародився рух, який отримав назву *гуманістичного* (від лат. *humanus* — людський, людяний). Представники цього руху відкрито виступали проти феодальної замкнутості та церковного впливу. Багато з них звернулися до античної філософії та літератури. Гуманісти-філологи знаходили та переписували рукописи грецьких і римських авторів. Багато рукописів античних класиків були на той час науково вивірені й переписані вченими з науково-обґрунтованими коментарями.

Одними з перших до витоків класичної античної культури звернулися такі митці, як великий італійський поет Данте Аліг'єрі (1265–1321) і відомий італійський живописець Джотто ді Бондоне (1267–1337). Їх творчі погляди на основі глибокої віри в духовні сили незалежної людини та її творчий розум були підхоплені багатьма гуманістично настроєними вченими, літераторами, художниками доби Відродження XIV—першої половини XV ст.

До найвідоміших гуманістів періоду раннього Відродження відносять засновника італійської національної поезії Франческо Петрарку (1304–1374), який витратив багато зусиль на пошуки рукописів античних авторів. Він зібрав власну бібліотеку, яка налічувала понад 1000 назв, і передав її у власність рідній Венеції для створення після його смерті міської публічної бібліотеки.

Збиранням і реставруванням давніх рукописів займалися також Джованні Боккаччо (1313–1375) — автор «Декамерона», Нікколо Нікколі (1363–1437) — відомий бібліофіл, Паджо Браччоліні (1380–1459) — письменник, гуманіст, перекладач, археолог і бібліограф.

П. Браччоліні, що деякий час працював скриптором у папській курії, заснував каліграфічне училище. Його учні, навчившись писати чітким і гарним каліграфічним мінускулом, працювали переписувачами у багатьох скрипторіях Італії.

Поширення гуманістичних поглядів та ідей у західноєвропейських країнах вплинуло на перегляд системи освіти в світських школах і наближення її до життя. Поряд із латиномовною літературою, доступною лише вузькому колу освічених людей, у країнах Європи почала активно розвиватися література національними мовами. До початку XV ст. мовами народів Європи вже було створено величезну кількість прозаїчних і поетичних творів: новел, казок, байок, героїчних поем, любовної лірики, політичних та сатиричних памфлетів, драматичних творів.

Розвиток нових науки та літератури, незалежних від впливу церковної ідеології, які формувалися поза межами університетських наукових і літературних кіл, починаючи з часів Ф. Петрарки і майже до середини XV ст., в основному відбувався у рамках італійського гуманізму. Німеччина, Франція та Англія сприйняли гуманістичні ідеї лише у першій половині XV ст., а країни Східної Європи — тільки наприкінці XV — на початку XVI ст. Тому попит на твори гуманістичного характеру в цих країнах ще не був достатньо розвинений.

Популярність книги для городян

Попит на рукописи для городян, переписані рідними мовами, в європейських країнах наприкінці XIV — у першій половині XV ст. ще не був постійним і рівномірним. Виняток становили книги, що містили сенсаційну інформацію: відкриття нових торговельних шляхів, мандрівничі описи невідомих земель, різні пророцтва тощо. Хоча зміст цих рукописів не вимагав від переписувачів дотримання ідентичності текстів, але пошуки більш досконалих способів виготовлення книг відбувались і в багатьох міських книжкових майстернях. Так, у м. Хагенау (Ельзас) шкільний учитель Дібольт Лаубер у 20-х роках XV ст. створив книжкову майстерню, працівники якої (16 переписувачів і стільки ж ілюстраторів) виготовляли велику кількість книжок не на замовлення, а на продаж. Майстерню Д. Лаубера можна порівняти зі своєрідною книжковою фабрикою, де існував поділ праці і використовувалися деякі технічні вдосконалення. Зокрема, ілюстрації малювали в рукописах за допомогою трафаретних шаблонів. У переліку продукції цієї майстерні-фірми налічувалося 40 назв книжок для міського читача.

Про збільшення попиту на книгу для городян свідчить і той факт, що в Парижі у першій половині XV ст. ремісники, які виготовляли книги, та книготорговці займали цілий квартал міста — Латинський.

Необхідність ідентичних церковнослужбових книг

Ще один вагомий фактор, який активно вплинув на пошуки масового виготовлення книг, — це великий попит на літургійну та духовну літературу з вивіреними й ідентичними текстами.

При переписуванні Біблії (особливо національними мовами) та інших церковнослужбових книг траплялося, як правило, багато помилок і тенденційних «викривлень», що часто трактувалися не на користь Католицької Церкви. Тому церковні ієрархи були вкрай зацікавлені, щоби миряни католицького віросповідання в усіх країнах Європи —від Ірландії до Туреччини та від Норвегії до південних кордонів католицького світу — мали церковнослужбові книги з абсолютно однаковими текстами. Світські рукописи, як правило, були малі за обсягом — по кілька десятків сторінок, тоді як церковні книги налічували сотні аркушів. Тому Церква проявляла інтерес до перетворень у галузі книговиробництва, сподіваючись забезпечити тисячі католицьких храмів необхідною однаковою церковною літературою.

Таким чином, аналізуючи передумови виникнення в Західній Європі у середині XV ст. книгодрукування рухомими металевими літерами, можна впевнено стверджувати, що винайдення тиражування способом «механічного письма» було не випадковим, а глибоко закономірним явищем, в основі якого закладено фактор масового й одночасного попиту на книги з науково вивіреними ідентичними текстами. Це — букварі для початкових шкіл, навчальні посібники для спеціалізованих міських шкіл і університетів, лекційні курси, наукові та науково-популярні книги з коментарями, гуманістичні науково-літературні трактати, книги античних класиків з перевіреними текстами, рукописи для побутового читання, численні церковнослужбові та духовні рукописи.

МАТЕРІАЛЬНО-ТЕХНІЧНИЙ ПОСТУП У СФЕРІ КНИГОВИГОТОВЛЕННЯ

Виготовлення паперу

Думка про тиражування книг, тобто виготовлення не кількох десятків, а кількох сотень і тисяч примірників однієї назви, навряд чи могла виникнути у середньовічних скрипторів, оскільки основним матеріалом для письма був пергамент — матеріал дуже коштовний. Для створення одного примірника манускрипту середнього обсягу потрібно було приблизно 16 телячих шкур, а для 30—35 примірників їх знадобилось би більше ніж 500. Дослідник книги Д. Лихачов з цього приводу жартував, що для виготовлення навіть одного середньовічного фоліанта великого обсягу (до тисячі сторінок) довелось би використати шкури з цілого стада.

Ідея масового книговиробництва могла зародитися лише з появою нового, дешевшого матеріалу для письма. І таким матеріалом став папір, який поступово замінив коштовний пергамент.

Нагадаємо, що папір був винайдений у Китаї ще на початку II ст., але на Сході його почали використовувати значно пізніше.



Портрет Цай Луня. З китайської ксилографії. XV ст.

Тільки у V ст. китайський історик Фан Є зафіксував факт винайдення паперу: «Цай Лунь почав виготовляти писальний матеріал з кори дерева, конопель, ганчір'я і старих рибальських сітей. Про це він доповів імператорові, який був дуже задоволений».

Історики припускають, що шлях до винайдення паперу в Китаї був довготривалим і почався, можливо, ще у IV–III ст. до н. е. Ймовірно, східних майстрів наштовхнув на його винайдення процес виготовлення шовку, який почали використовувати для переписування сувоїв ще в V–IV ст. до н. е. Обробляючи шовк у воді, вони бачили, як дрібні волокна піднімаються на поверхню і ущільнюються, утворюючи тонку, майже прозору плівку.

Згодом, можливо, у І ст. почали розділяти сировину для шовку на дрібні волокна і створювати з них тонкі шари повсті. Але ця сировина була занадто коштовною, щоби з неї виготовляти матеріал для письма, тому майстри навчилися переробляти очіс льону (клоччя), рисову та конопляну солому, інші побутові відходи. Все це подрібнювали, вимочували у воді, розтовкали ногами та витримували кілька діб, перемішавши з вапном і попелом. Потім суміш виварювали в чанах і розтовкали в кам'яних ступах до отримання клейкої кашоподібної маси. Масу очищали від сучків, скалок та згустків і викладали у чани з водою. Потім майстер перемішував масу, щоби на поверхню води піднявся шар із окремих переплетених волокон і, користуючись звичайним ситом, зачерпував цей шар разом з водою і тряс ситом так, щоби вода стекла, а волокна на сітці сита ущільнилися. Сітку для сита виготовляли з тонких бамбукових гілочок або шовкових ниток. Тонкі шари волокон після цього витримували під пресом, щоб відтиснути з них залишки води, і висушували на сонці або у спеціальних печах. Так виготовляли перший папір.

Цай Лунь у 105 р., ймовірно, лише вдосконалив технологію виготовлення паперу з рослинної сировини, додатково використавши згадані Фаном Є. складники і замінивши примітивне сито чотирикутним великим черпаком.

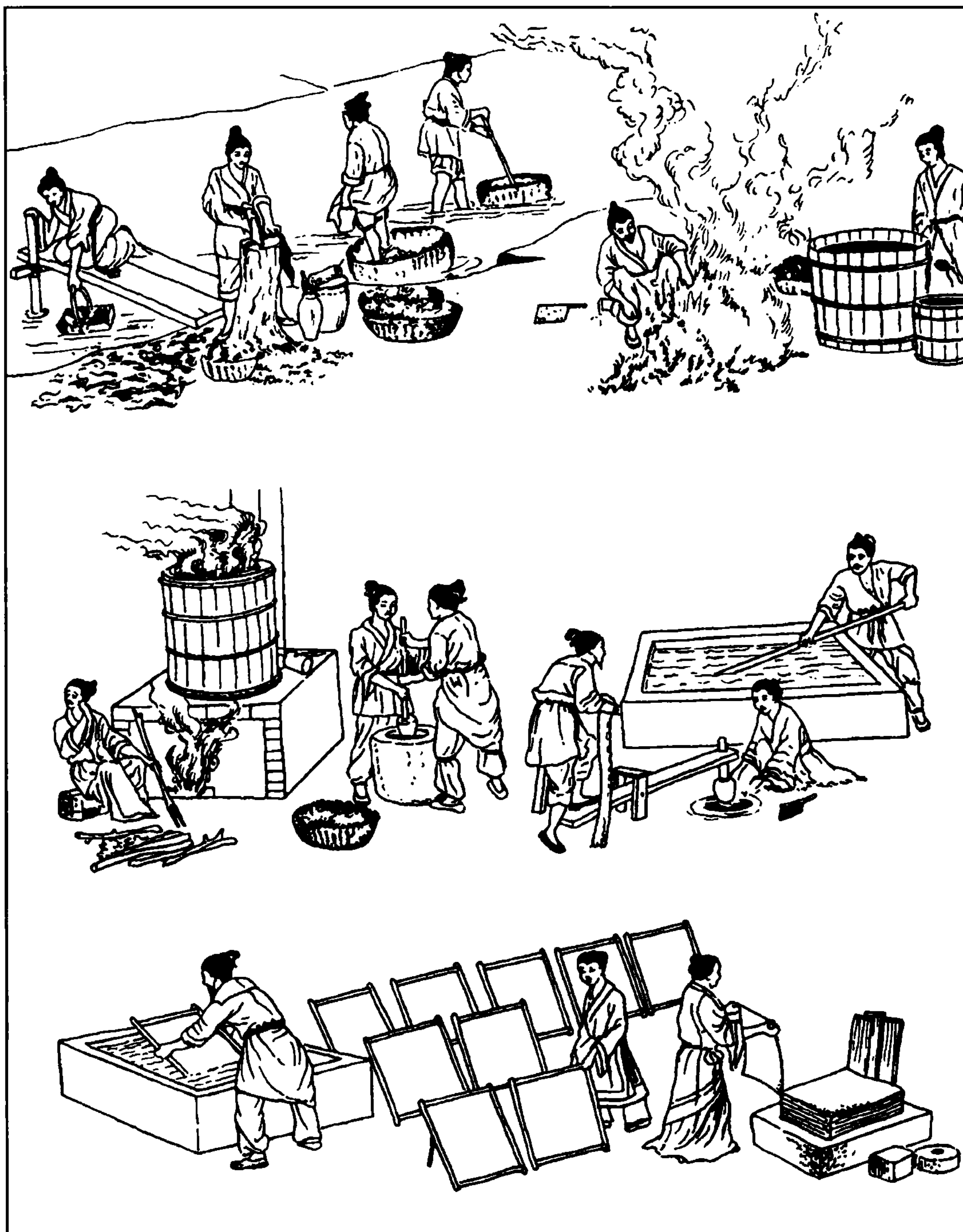
У III–IV ст. в Китаї паперу виготовлялося досить багато. З літератури відомо, що з нього робили парасольки, світильники, шпалери, дитячі іграшки, а також серветки та носовички. У XIII – XIV ст. в Китаї із цупкого паперу почали виготовляти грошові знаки.

Найдавніші зразки китайського паперу, знайдені археологами в Середній Азії, датуються з 99 р. Цей папір виготовлений із *рамі* — багаторічної трави родини кропивових — з додатком луба шовковиці. Папір як матеріал для письма набув у Китаї певної популярності не одразу. Лише в IV ст. китайський імператор династії Цзінь видав наказ про обов'язкове писання не на бамбукових планках, а на папері.

Таємницю виготовлення паперу в Піднебесній імперії, як називали Китай, надійно зберігали. Майстрів, які без дозволу імператора намагалися навчити іноземців цьому ремеслу, засуджували до страти. Але через певний час папір навчилися виготовляти в Кореї та Японії, а у VII ст. з ним були ознайомлені й народи середньоазійських країн.

У першій половині VIII ст. араби завоювали Хорезмську державу і всі землі, які лежали між річками Амудар'я та Сирдар'я, з такими великими містами, як Самарканд і Бухара. Розбивши в 751 р. на річці Тхераз військо китайського імператора, араби захопили багато полонених, серед яких були і майстри з виготовлення паперу.

Згодом Самарканд став найбільшим осередком виробництва паперу, а середньоазійські



Стародавня китайська технологія виготовлення паперу. З китайської ксилографії. XVII ст.

майстри у VII–IX ст. забезпечували цим матеріалом усі регіони великої арабської держави.

Як відомо, китайські майстри подрібнювали сировину в ступах. У Самарканді для її подрібнення почали використовувати млинові жорна, а сітку для сита-черпака робили з металевих дротів, натягнутих під прямим кутом. Гладкий проклеєний папір із легким коричневим відтінком виготовляли різних сортів і форматів. Арабські папірники не мітили свою продукцію жодними знаками. Дослідники довго вважали, що арабські майстри використовували для виробництва паперу бавовну, але численні мікроскопічні аналізи цю гіпотезу не підтвердили.

Поступово, починаючи з кінця IX – початку X ст., через так званий арабський міст паперовиробництво почало проникати в західні регіони Халіфату: паперові млини з'явились у Багдаді (Ірак), Дамаску (Сирія), Тиверії (Палестина), Тріполі (Ліван), Каїрі (Єгипет), а також в іспанських містах. У монастирі поблизу м. Бургос (Іспанія) зберігається паперовий рукопис — Требник, виготовлений на початку XI ст.

Вже у 1144 р. в Іспанії біля Валенсії у м. Хатива почали виготовляти місцевий папір,

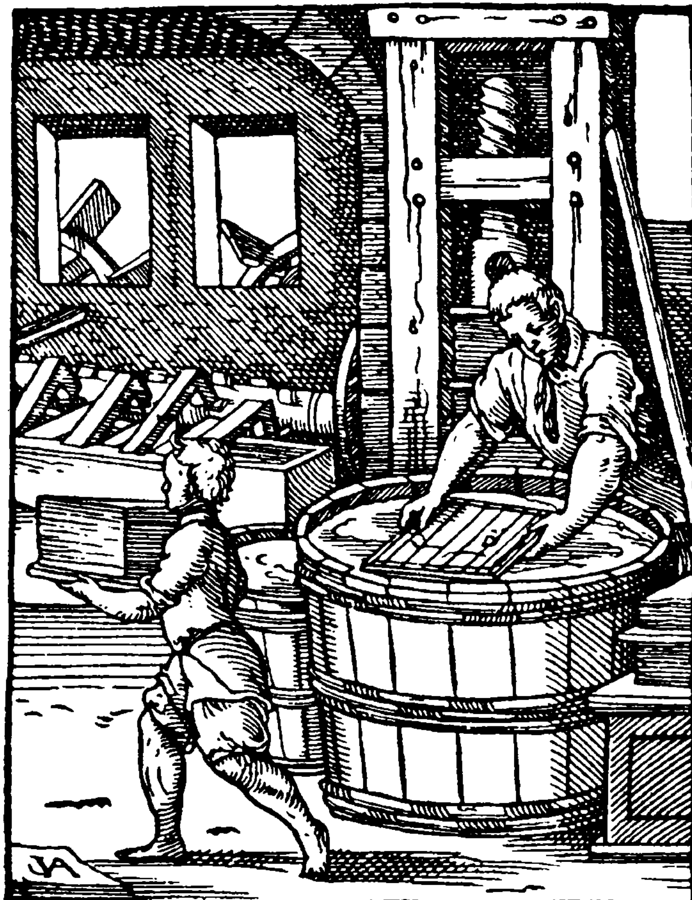
який арабські купці продавали у багатьох портових містах Середземномор'я. В XIV ст. тут діяло вже понад 40 підприємств, що виготовляли папір відмінної якості, який почав конкурувати з арабським.

В Італії виготовлення паперу почалося в м. Фабріано у 1268 р. За століття було побудовано багато паперових млинів: у Болоньї, Пармі, Падуї, Турині.

Фабрика у Болоньї, яка почала діяти з 1389 р., виготовляла папір чотирьох форматних розмірів: найбільший (740 × 500 мм) мав назву «imperialle», трохи менший (615 × 445 мм) — «realle», середній (515 × 345 мм) — «mecane», а найменший (450 × 315 мм) — «recute». До речі, згодом ці розміри аркушів стали використовувати в інших європейських країнах: у Франції відомі формати «imperial», «royal», «moyen», «mejan»; у Німеччині — «imperial», «royal», «median», «regal»; в Англії — «imperial», «royal», «median», «chancery».

Удосконалюючи процес виготовлення паперу, європейські майстри почали використовувати механічну силу падаючої води у млинах, в Голландії — силу вітру для подрібнення ганчір'я та рослинної сировини в ступах дерев'яними товкачами, обкованими металом, та перетирання цієї маси на жорнах до напіврідкого стану.

Процес виготовлення паперу. З ксилографії Йоста Аммана. XVI ст.



Європейці вдосконалили і черпаки-рами, на дно яких почали натягувати тонкі мідні дроти, що перетиналися. Дроти, натягнені щільно вздовж рами, називали *вержерами* (від франц. *vergeures*), а дроти, натягнені впоперек рами менш щільно, — *понтузами* (від франц. *pontusean*). Коли розглядати тогочасні аркуші паперу на світло, то можна побачити світлі лінії, які залишилися від тих дротів.

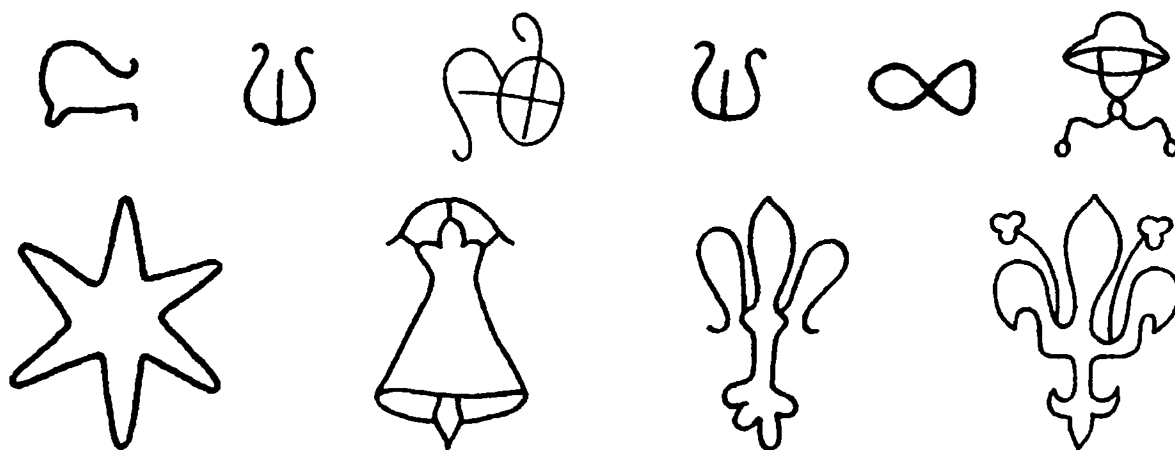
Робота майстра-черпальника була тяжкою і тривала по 16 годин у день. Після того як вода із зачерпнутої маси стекла і волокна ущільнилися, майстер перевертав раму і клав вологий аркуш на повсть або сукно, прикриваючи його зверху знову ж таки повстю або сукном. Великий стіс перекладених аркушів (за цеховою традицією він налічував 181 аркуш) поміщали під гвинтовий прес для відтискання залишків води. Потім аркуші розвішували на мотузках для остаточного їх просушування.

Щоби зробити папір кращим для письма, у масу часто додавали желатиновий клей, оскільки на проклеєному папері чорнило не розтікалося.

Власники італійських паперових плинів з рекламною метою вплітали в дротяні сітки водяні знаки, так звані *філіграні* (від лат. *filum* — нитка і *granum* — зерно) у вигляді зображень дзвона, орла, єдинорога, корони, квітки, грона винограду, власних ініціалів тощо. За цими водяними знаками науковці визначають місце, час і навіть конкретні роки виготовлення паперу. Найдавніший із водяних знаків був створений у 1282 р. в м. Болонья. Кому він належав — невідомо. У м. Фабріано перші філіграні з'явилися у 1293 р.

З XIV ст. папір почали виготовляти в багатьох країнах Європи: Франції (1326), Німеччині (1390), Португалії (1411), Швейцарії (1411), Туреччині (1486), Англії(1488), Польщі (1491), Австрії (1498), Чехії (1505), Швеції (1523), Литві (1524), Угорщині (1530), Росії (1565).

На історичних землях України виробництво паперу започатковане у першій половині XVI ст. У краківських актах 1538 р. і 1539 р. згадується, що протягом 1538–1541 рр. в м. Буськ (на р. Західний Буг) була створена папірня, на якій працювали майстри Іван і Григорій; у актах 1552 р. є запис про виникнення паперових млинів у містечках Янів і Брюховичі (біля Львова). У другій половині



Найдавніші філіграні папірень м. Фабріано. Італія. XIII–XV ст.

XVI ст. почали діяти папірні на Волині у Новому Ставі (1573–1574) та в Острозі (1580).

Перший європейський папір у цілому не відзначався якістю; він мав бруднувато-жовтий відтінок, нерівномірну структуру (луб'яні скалки та сучки), а чорнило при писанні на ньому розпливалося. Тому до паперу як до писального матеріалу досить довго ставилися з упередженням, вважаючи, що його можна використовувати лише для чорнової роботи та для певних підготовчих етапів при виготовленні книг. Відомо, що у XIII ст. в папській канцелярії багато документів, складених на папері, пізніше переписували на пергамент. А у 1221 р. німецький король та імператор Священної Римської імперії Фрідріх II Гогенштауфен наказав переписати на пергаменті всі державні документи, до того написані на папері.

Поступово папір ставав якіснішим і завойовував ринки збуту поза Європою. Наприклад, починаючи з другої половини XIV ст. візантійські майстри манускриптів усе частіше користувалися папером європейського виробництва.

У XV ст. в Західній Європі лідером-паперовиробником стала Німеччина. Виготовлений тут папір, різноманітний за якістю та розмірами, експортувався в усі кутки Європи.

Появу в західноєвропейських країнах XIV ст. численних паперових млинів і налагодження масового виробництва нового матеріалу для письма — паперу різних видів і сортів — історики книги розглядають як одну із матеріально-технічних передумов виникнення масового книговиробництва в Європі, тобто реалізації ідеї «механічного письма». З винайденням друкування перед папірниками постали нові вимоги: аркуші повинні мати гладку та рівну поверхню, бути міцними й еластичними і, найголовніше, — добре вбирати друкарську фарбу. Надалі історія паперу являла собою перманентну боротьбу за вдосконалення його друкарських властивостей.

Створення блокових книг

Наприкінці XIV ст. з'явилися паперові гральні карти, виготовлені за допомогою штампування окремих знаків, вирізьблених з дерев'яних форм, а на початку XV ст. — перші картинки релігійної тематики. Вони були ще дуже примітивні як за змістом, так і за якістю вирізьблених на дерев'яних дошках малюнків.

Згодом тематика аркушів, «видрукованих» ручним способом із дерев'яних гравюр, розширюється: до зображень окремих святих додаються біблійні та євангельські сцени. Пізніше почали виготовляти календарі та картинки з сюжетами на історичні й моралістичні теми, додаючи виконані від руки короткі підписи. Розфарбовували ілюстрації теж ручним способом.

Послідовність виготовлення лубóчних картинок була така: на дерев'яній відшліфованій дошці в дзеркальному відображенні вирізьблювали зображення так, щоби малюнок залишався рельєфним, а проміжки між рельєфами були заглиблені. Потім на рельєф наносили тампоном чорнило і зверху клали аркуш паперу, який міцно притискали до поверхні дошки *мацою* — подушечкою овальної форми, яка була обтягнута шкірою і мала ручку-грибок. На папері залишався відбиток вирізьбленого зображення. З готових дерев'яних форм можна було робити багато відбитків.

Досить швидко різьбярі пристосували спосіб отримання відбитків із дерев'яних



Ксилографічний аркуш до «Біблії бідних». Нідерланди. Середина XV ст.

вирізьблених суцільних форм для виготовлення так званих *блокбухів* (від нім. *Block* — блок і *Buch* — книга) — блокових, або ксилографічних книжок. Спочатку майстри склеювали два відбитки зворотними боками й отримували продукцію на кшталт сучасних поштівок. Пізніше на одному боці паперового аркуша за допомогою чорнила та маци почали робити по два суміжних відбитки, а забруднений при роботі зворотний бік заклеювали чистим аркушем і згинали навпіл, створюючи своєрідний книжковий розгорт. Згодом додумалися склеювати аркуші забрудненими боками один до одного і згинати, отримуючи листівку, яка мала чотири сторінки. Для продажу зігнуті аркуші вкладали в картонні кришки, щоб запобігти їх пошкодженню. Видання з відбитками на одному боці паперового аркуша в науковій практиці називають *анопістографічними*. Такий спосіб виготовлення блокових книг був не зовсім зручний і до того ж потребував удвічі більше паперу. Для виготовлення двобічних відбитків майстри пристосували гвинтовий прес, який використовували в палітурних майстернях. За його допомогою почали тиражувати зображення і тексти з обох боків паперового аркуша, по дві сторінки на кож-

ному боці. Видання, виготовлені таким способом, називають відповідно *опістографічними*.

До середини XV ст. технологія виробництва блокових книг була найбільш поширена в Південній Німеччині та Голландії, де народні лубочні картинки, розмножені з дерев'яних гравійованих форм, традиційно мали величезний попит.

Народні картинки — паперові іконки, амулети з заклинаннями — виготовляли великими тиражами і продавали на ярмарках. Тематика блокових книжок була різноманітна: азбуки та невеликі за обсягом підручники латинської мови, за прізвищем автора названі донатами; література світського характеру — «Байка про хворого Лева», астрономічний «Календар» німецького астронома й математика Йоганна Мюллера (1436–1476), який мав псевдонім Регіомонтан; «Хіромантія» лікаря Гартліба; популярні переклади Старого та Нового Завітів.

Великим попитом користувалися молитви з картинками та короткими коментарями і «Біблія бідних», які виготовлялися переважно для монахів, незаможних проповідників та священиків.

Блокбухи, складені тільки з ілюстрацій або з ілюстрацій і коротеньких текстів, називають *хіроксилографічними*. В цілому гравюри для блокових книг мали дуже низький професійний рівень. Але, наприклад, у книгах «Апокаліпсис» (1420–1430) та «Як потрібно вмирати» (1460–1470) ілюстрації були зроблені талановитими нідерландськими художниками та вміло вирізьблені місцевими майстрами.

Тексти недорогих лубочних книжок вирізьблювали, як правило, не латиною, а розмовними національними мовами, оскільки розраховані були на малограмотних покупців. Власне тому блокові книги в країнах Західної Європи користувалися великим попитом навіть після винайдення книгодрукування рухомими металевими літерами майже до середини XVI ст.

Використання преса

Відбитки з рельєфних форм (глиняної, дерев'яної, кам'яної, металевої) у стародавні часи робили досить просто: форму покривали чорнилом або водяною фарбою, потім на неї клали аркуш папірусу, пергаменту, паперу чи тканину, притискали їх до поверхні форми гладким камінням або камінням, обтягнутим шкірою, торцем щітки або просто долонею. Можливо, китаєць Бі Шен робив відбитки зі своїх форм ручним способом, бо вони були складені з глиняних літер, які вимагали при друкуванні великої обережності.

Для виготовлення відбитків із гравійованих на дошках форм європейські майстри вже користувалися пресом, загальна конструкція якого була відома людству зі стародавніх часів. Коли почали виготовляти оправи для книг кодексного типу, прес став найнеобхіднішим пристроєм у палітурних майстернях — без нього неможливо було також виготовити книжковий блок. Європейські палітурники здавна користувалися пресом для тиснення на шкіряних оправах металевими штампами декоративних суперекслібрисів і прізвищ власників коштовних манускриптів.

Наприклад, окремими металевими штампами-літерами (рельєфними або заглибленими) у першій половині XV ст. користувався німецький палітурник Конрад Форстер із Нюрнберґа.

Прес виготовляли з дерева, він був дуже громіздкий і важкий. Закріплювали його на чотирьох міцних брусах, посередині яких було вмонтовано дерев'яний гвинт із натискною плитою. Дерев'яну форму (дереворит), попередньо покриту фарбою, клали на стіл, а поверх неї — папір, який щільно притискали рухомою плитою за допомогою гвинта.

Таким чином, давнє технічне пристосування послугувало базовою моделлю для конструювання друкарського преса.

ПРОТОТИПИ ДРУКАРСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Перші «друковані» книги у формі сувою, а пізніше кодексу задовго до винайдення книгодрукування рухомими літерами з'явилися в країнах Сходу та у Європі. Принципи, на яких базуються друкарські процеси, відомі людству ще з давніх часів. Про це йшлося частково у першій книзі посібника.

Відбитки зі штампів

У багатьох країнах світу здавна люди користувалися власними печатками-штампами. Гончарі при виготовленні глиняного посуду витискували на м'якій глині перед випалюванням своєї продукції індивідуальні знаки. Використовували штампи і власники домашніх

тварин, ставлячи розпечене тавро на ріг, вухо або спину тварини. Давні штампи виготовляли з різних порід каменю (яшми, агату, сердоліку, оніксу, гірського кришталю), вирізьблюючи на поверхні різноманітні опуклі зображення. Наприклад, у Єгипті в III ст. разом з ієрогліфами, які засвідчували особистість власника печатки, вирізьблювали жука-гнойовика, якого вважали священною комахою.

Народи Індії на плоских штампах з ієрогліфічними написами виконували зображення слонів, носорогів і биків (III тис. до н. е.). У Месопотамії, де з III тис. до н. е. виготовляли глиняні таблички, користувалися печатками-штампами у вигляді кам'яних циліндричних роликів. На їх поверхні вирізьблювали рельєфний малюнок міфологічного змісту, а також прізвище власника печатки. Такий штамп мав наскрізний отвір уздовж своєї осі для встановлення палички, за допомогою якої циліндр прокочували по поверхні м'якої глиняної таблички, залишаючи чіткий відбиток.

В Ассирії у I тис. до н. е. було винайдено своєрідне «друкування» — тиражування царських наказів. Робилося це так: на глиняній табличці вирізьблювали опуклі клинописні рядки у дзеркальному відображенні, а потім її обпалювали. Нею й тиражували, тобто видавлювали на м'яких глиняних табличках ідентичні тексти, які також обпалювали і розсилали у міста великої імперії.

Ще з давніх часів на зливках дорогоцінних металів купці ставили свій знак, підтверджуючи їх вагу, і користувалися ними як грошима. Згодом це стало державною справою: на монетних дворах майстри відливали та карбували за допомогою штампів металеві монети різної ваги, спочатку із золота і срібла, а пізніше з міді та бронзи. Значна увага приділялась ідентичності зображень і написів на грошах, тому штампи вирізьблювали з міцного та якісного матеріалу.

Для рекламування своєї продукції майстри з виготовлення цегли використовували форми з опуклими знаками. З цією ж метою при виготовленні печива на поверхню кожного шматка м'якого тіста перед випіканням печаткою-штампом наносили декоративні зображення та написи.

Відбитки з опуклих форм

Принцип сучасного книгодрукування був сформований у стародавні часи, коли власники печаток-штампів почали вкривати їх фарбою і переносити зображення на папірус, шкіру або тканину. Цей спосіб виготовлення відбитків з опуклих форм використовували у багатьох країнах світу.

Відомо, що в Китаї у II ст. на площах великих міст встановлювали кам'яні стели з вирізьбленими на них текстами великого китайського філософа Конфуція. З цих текстів навчилися робити відбитки на папері, виробництво якого вже було налагоджене. Робили це наступним чином: вологий аркуш паперу накладали на кам'яний напис і вдавлювали папір щіткою у заглиблення між штрихами зображень та ієрогліфічних знаків. Коли папір висихав, на опуклі частини аркуша наносили тампоном чи широким пензлем чорну або кольорову водяну фарбу — на папері з'являлося точне відображення зі стели.



Найдавніший китайський відбиток з опуклої кам'яної форми. VI ст.

Використання печаток-штампів у нашій країні теж відоме ще з давніх часів. До сьогоднішніх днів дійшла угода князя Ігоря з греками (944), скріплена його власною печаткою. У руських князів були навіть спеціальні хоронителі державної печатки — *печатники*. Наприклад, відомо, що у князя Данила Галицького печатником був Кирило.

У книзі «Історія монголів», написаній папським послом Джованні Карпіні, який протягом 1246 р. перебував у резиденції монгольського хана Гаюка, згадується ім'я різьбяра печаток руського майстра Козьми, що виготовив для хана печатку із золота. Два відбитки цієї печатки було зроблено червоною фарбою на паперовій витягнутій грамоті, надісланій Гаюк-ханом до Риму (зберігається у бібліотечних сховищах Ватикану).

Вибійка тканини

Техніка виготовлення вибійки — тканини з нанесеним візерунком — була винайдена, можливо, у перших століттях нашої ери. Для цього використовували дерев'яну дошку, на гладкій поверхні якої вирізьблювали декоративні візерунки. Дерев'яну форму вкривали рідкою фарбою і притискали до тканини — на тканині залишався відбиток візерунків.

У сховищах Ермітажу в Санкт-Петербурзі зберігається зразок візантійської вибійки IV–V ст. із зображенням сцени полювання: узагальнені світлі силуети людей і тварин на темно-синьому тлі. Технологія виготовлення цієї тканини така: на вирізьблені опуклі елементи дерев'яної форми нанесли шар воску, який перетиснули на тканину. Після цього тканину занурили у синю фарбу. Не покриті воском місця на тканині зафарбувались у синій колір, а силуетні зображення людей і тварин зберегли натуральний колір тканини.

У нашій країні на початку XX ст. у с. Левинки (Чернігівська обл.) під час розкопок могильників слов'ян-сіверян археологи знайшли зразки вибійчаних тканин X–XI ст. У цілому ж широке розповсюдження технології виготовлення вибійки в Європі датується XII–XIII ст.

У 1898 р. на сході Франції у містечку Сеннеки під час ремонту одного з будинків знайдена стара горіхова дошка з вирізьбленим на її поверхні опуклим зображенням фрагмента сцени Розп'яття. На вплетеній в композицію стрічці вирізьблено напис латинськими літерами. Характер малюнка та різьбярська манера наближені до стилістики ранніх європейських гравюр кінця XIV ст., які дійшли до нашого часу. Дошку використовували для виготовлення вибійчаної тканини. За прізвищем французького друкаря, який придбав її для своєї колекції, вона називається дошкою Прота і датується 1397 р.



Дошка Прота і відбиток з неї. Франція. XIV ст.

У львівських магістратських актах за 1538 р. згадується ім'я «колтринника» Леська, який виготовляв шпалери.

Розвиток способу різьблення декоративних зображень на дерев'яних дошках і перенесення фарби з дерев'яних форм на тканину згодом привів до винайдення ксилографії.

Ксилографія

Ксилографія (від грец. *xylon* — зрубане дерево і *grapho* — пишу) — це гравюра (від франц. *graver* — висікати, вирізати) на дереві, за допомогою якої можна зробити на папері велику кількість відбитків зображення або тексту. Виготовлення ксилографії було досить трудомісткою справою. Відшліфовану поверхню дошки вкривали клейким шаром, потім на неї клали тонкий папір з попередньо



Брюссельська мадонна. Ксилографія. 1418 р.

намальованим зображенням і притискали його так, щоби на поверхні дошки залишився відбиток малюнка у дзеркальному відображенні. Контури цього малюнка і літери обрізали спеціально загостреними ножами так, щоби штрихи і плями, які потім відіб'ються на папері, стали опуклими, а проміжки між штрихами — заглибленими.

Із зображень і текстів з дерев'яних гравійованих дощок у Китаї в буддійських монастирях почали робити відбитки на папері ще у VII ст. Цим способом тиражували тексти філософа Конфуція, молитви та заклинання. Ксилографічні тексти набули поширення в країнах Сходу. Мабуть, тоді ж у Китаї почали виготовляти ксилографічні паперові книги у вигляді сувоїв.

Зміст ксилографічних сувоїв був здебільшого релігійним, але широким попитом користувалися й різноманітні календарі, гадальні книги та навчальні посібники. Найдавнішою такою пам'яткою є сувій, знайдений науковцями у 1967 р. в Кореї, який датується 704–751 рр. До ксилографічних пам'яток відносять знайдений у Японії буддійський талісман — паперову смугу розміром 46 × 6 см з 30 стовпцями

тексту (по 5 знаків у кожному стовпці). Він був виготовлений приблизно у період 764–770 рр. Найдавніший китайський ксилографічний сувій «Діамантова Сутра» датується 868 р.

У X–XI ст. ксилографічні книги на папері починають виготовляти і в країнах арабського світу. В Єгипті науковці знайшли багато їхніх фрагментів арабською мовою з періоду початку X ст. — першої половини XIV ст.: молитви, заклинання, тексти з Корану.

Ймовірно, що ксилографічні сувої, книги кодексного типу, листівки з різними текстами, гральні карти були як сувеніри завезені лицарями в Європу після їх численних хрестових походів у Сирію, Палестину та Північну Африку у період від 1096 до 1270 рр. Знайомство європейських народів з китайською практикою розмноження відбитків фарбами на папері з ксилографічних форм могло також відбутися через східнослов'янські землі, бо руські купці активно торгували з країнами безмежної монгольської імперії, де вже з першої половини XIII ст. використовували паперові гроші, виготовлені за допомогою ксилографії.

Східні ксилографічні вироби, можливо, й наштовхнули європейських граверів у XIV ст. використати обрізну дерев'яну гравюру для виготовлення лубочної продукції: гральних карт, ярмаркових картинок релігійної тематики (в Україні їх називали «паперові образи»), а пізніше, вже у першій половині XV ст., — блокбухів.

Вище вказувалося, що у Європі здавна використовували дерев'яні опуклі форми для виготовлення відбитків на тканині (XI–XII ст.) та виконання дерев'яними або металевими штампами контурів ініціалів у рукописах, які потім розфарбовували від руки.

Ці дерев'яні опуклі форми ще не можна було назвати гравюрами у повному розумінні цього слова, оскільки дерев'яні форми вирізьблювали переважно для виготовлення предметів декоративно-ужиткового характеру. З того часу, коли гравюру на дереві почали вирізьблювати спеціально для виготовлення великої кількості відбитків на папері, вона почала розвиватися і як засіб масового тиражування, і як самостійний вид мистецтва.

Найдавнішими точно датованими європейськими ксилографіями є «Богоматір із чотирма святими», або «Брюссельська мадонна» (1418) та «Святий Христофор» (1423). Вивчаючи ксилографічні аркуші початку XV ст., книгодослідники дійшли висновку, що різьбярство на дереві для виготовлення окремих лубочних гравюр, а потім і блокбухів було розвинене тоді здебільшого в країнах уздовж р. Рейн від Альп до Північного моря — Франції, Німеччині, Швейцарії, Бельгії та Нідерландах. Ці перші ксилографії, які, ймовірно, виконані в монастирях, за технікою різьблення були ще примітивними: композиції характеризувалися контурністю малюнка і відсутністю об'ємності форм. У більшості випадків гравюри розфарбовували від руки. Перших майстрів-граверів називали «друкарями гральних карт і святих».

Таким чином, лубочна гравюра на дереві кінця XIV – першої половини XV ст. впритул підійшла до реалізації ідеї "механічного письма" і навіть почала виконувати деякі функції книгодрукування, але була неспроможна стати універсальним способом виготовлення багатотиражних видань великого обсягу, бо технічні можливості різьбярства на дереві були обмежені: невеликий обсяг тексту, використання шрифтів великого розміру, неідентичність рисунка однакових літер і майже повна відсутність можливостей корегування тексту, оскільки форму робили суцільною. Тому ксилографічне тиражування розглядають лише як певну механізацію процесу отримання відбитків, а не як розв'язання технічних питань, актуальних для книгодрукарського процесу.

Гравюра на металі

У багатьох країнах світу і, зокрема, Європи гравюра на металі відома здавна. Її використовували ювеліри та золотарі для виготовлення й оздоблення різноманітних виробів із металу, а також для прикрашання технікою черні поверхні металевих пластин. Майстер із черні на поверхні металевої пластини спеціальними різцями — *штихелями* (від нім. *Stichel* — різець) вирізував орнаментально-декоративні зображення так, щоби їх штрихи стали заглибленими. У заглиблення ретельно втирався порошок, до складу якого входили срібло, мідь, сірка та бура. Потім майстер підігрівав металеву пластину на вогні для того, щоби порошок розплавився у чорну масу і, застигаючи, рівномірно заповнив усі вирізьблені штрихи. Після шліфування поверхні пластини малюнок набував чіткої виразності. Цей спосіб виготовлення зобра-



Поклоніння волхвів. Техніка нієло. Італія. Близько 1460 р.

ження на металевій пластині отримав назву *нієло* (від лат. *nigellum* — чорний порошок).

Для техніки нієло характерне темне тло, з глибини якого виходять світлі форми фігур і предметів. Такі витвори граверного мистецтва, як правило, мали вигляд дорогоцінних ювелірних виробів і часто нагадували карбовані медальйони. Наприклад, на невеличкій поверхні (115 × 105 мм) нієло, виготовленого в Італії близько 1460 р., вирізьблена складна сцена «Поклоніння волхвів». Її композиція включає 32 фігури людей, зображення коней, верблюдів, інших домашніх тварин.

Виготовляючи зображення, майстри-ювеліри перевіряли виразність малюнка на пластині та робили, ймовірно, контрольні відбитки на вологому папері чи воску: заповнювали заглиблені штрихи чорним чорнилом або фарбою і притискали вологий папір чи розігрітий віск до поверхні пластини так, щоби на них залишився відбиток вирізьбленого зображення. Згодом технологію виготовлення відбитків з металевих пластин на папері вдосконалили, і картинки нієло стали продавати на ярмарках.

ПОШУКИ СКЛАДАЛЬНОЇ ДРУКАРСЬКОЇ ФОРМИ

Зрозуміло, що існуюча у першій чверті XV ст. практика виготовлення суцільногравійованої дерев'яної друкарської форми неспроможна була задовольнити існуючий попит на книгу, оскільки лубочні блокові книжки мали невеликий обсяг і досить обмежені тиражі. А щоби виготовити, скажімо, блокбух науково-популярного змісту обсягом 150 сторінок, потрібно було вигравіювати 150 повноформатних текстових сторінок на дерев'яних дошках.

Нагадаємо, що на кожній дошці-сторінці містилося від 25 до 30 рядків тексту, літери були великі, бо гравіювання дрібних знаків становило значні труднощі. Гравер повинен був дотримуватися ідентичності однакових за накресленням літер, які на кожній сторінці повторювалися іноді по кілька десятків разів. У результаті для виготовлення однієї дошки-сторінки професійний майстер затрачав багато часу — не менше одного місяця. Стає зрозумілим, скільки зусиль і часу мали б затратити навіть кілька майстрів-граверів, щоби вирізьбити форми для друкування книги обсягом у 150 сторінок. Отже, неважко пояснити, чому в першій половині XV ст. європейські книжкові майстри жили прагненням полегшити свою працю. Для цього їм потрібна була складальна друкарська форма з окремих рухомих знаків.

Досліджено, що виконання написів на поверхні глиняної форми окремими знаками-штампами було відоме здавна. У 1908 р. на острові Крит італійські археологи поблизу м. Фест знайшли невеликий глиняний диск, який датується приблизно 1600 р. до н. е. З обох боків цього диска спіралевидний ідеографічний напис витиснений окремими штампами із зображеннями птаха, риби, корабля, голови воїна, голови жінки з розпущеним волоссям і ін. Такі знаки — а їх на диску 241 — повторюються по кілька разів, але за своєю конфігурацією вони ідентичні. Це свідчить, що витискували їх одними і тими ж штампами. Описаний диск являє собою найдавнішу в історії людства відому писемну форму з тисненням напису на глиняній поверхні штампами. На жаль, і досі цей напис залишається нерозшифрованим.

До нашого часу збереглася глиняна дошка, на якій у монастирі поблизу м. Реґенсбурґ (Німеччина) у 1119 р. було витиснено ритуальний напис за допомогою вирізьблених із твердих порід дерева літер-штампів.

З китайських літературних джерел відомо, що тиражування зі складальної форми започаткував у першій половині XI ст. (роки прав-




Два боки диска з Феста. Приблизно 1600 р. до н.е.

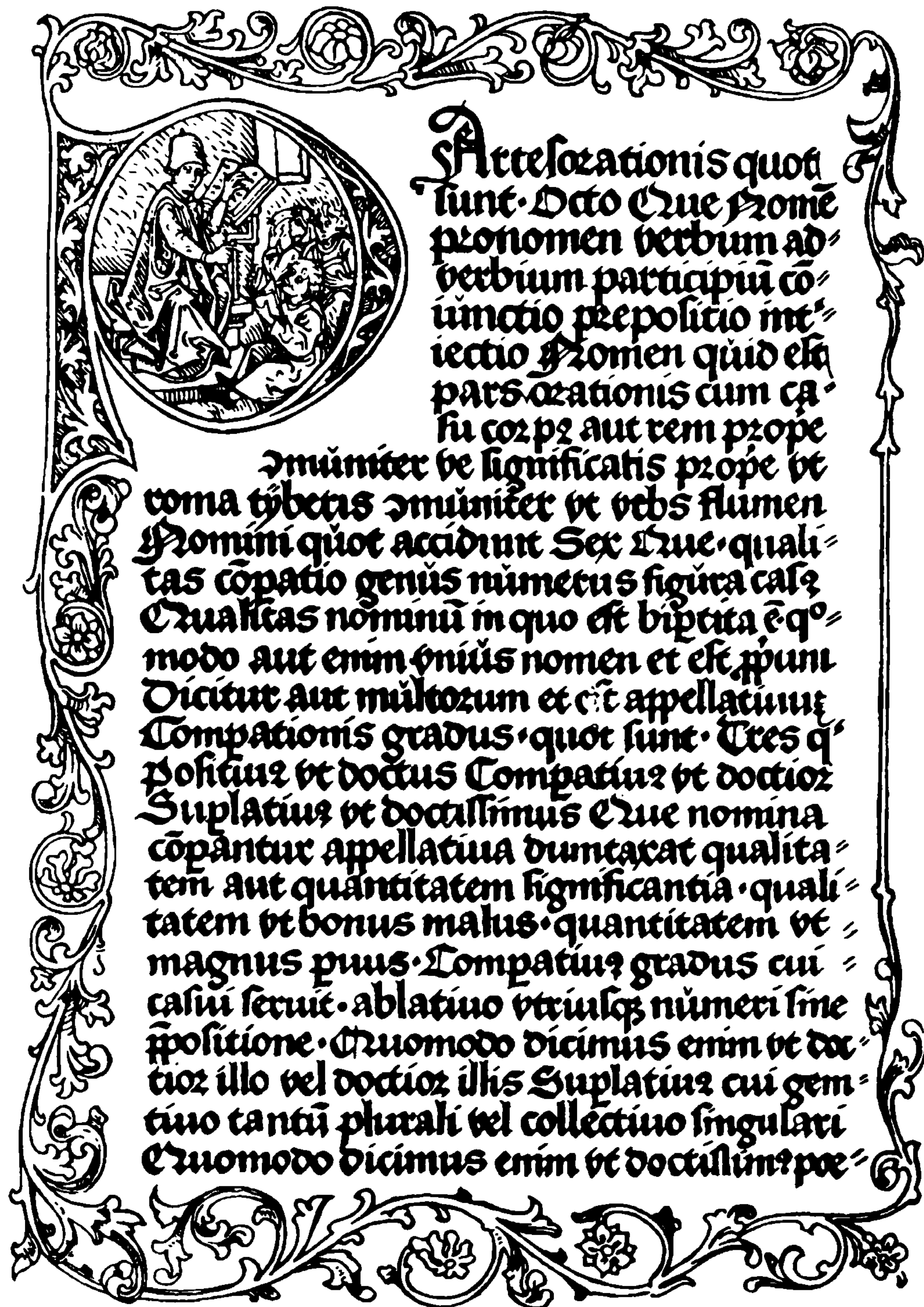
ління імператора Цин Ліна) китайський коваль Бі Шен. Він навчився виготовляти з обпаленої глини ієрогліфи та складати з них «друкарську» форму, яку потім вкривав водяними фарбами і отримував з неї відбитки на папері.

В енциклопедичному словнику Шен Куо (XV ст.) ґрунтовно описується методика виготовлення Бі Шеном складальної форми за допомогою металевої рамки, пластини та соснової смоли, до складу якої входили також віск і паперовий попіл. Бі Шен попередньо вкривав пластину грубим шаром смоли, потім накладав на неї рамку і в рамці розміщував щільно один до одного глиняні брусочки літер приблизно однакової висоти. Щоб закріпити брусочки в рамці і зрівняти їх висоту, майстер підігрівав пластину на вогні і розм'якшував смоляний шар. Потім натискав гладкою дошкою на складені брусочки, щоби вони заглибились у смолу і вирівнялася їх поверхня. Коли смола застигала, складальна форма вважалася готовою. Після закінчення тиражування майстер знову підігрівав пластину-основу на вогні, щоби смола стала рідкою. Він виймав брусочки ієрогліфів із рамки, відчищав їх від смоли і складав у плоский ящик, де для кожного знака було визначене окреме місце. Цей спосіб друкування мав, звичайно, серйозні недоліки: кожну літеру майстер вирізьблював окремо, тому вони не були ідентичні. До того ж глиняні ієрогліфи швидко зношувались, втрачали свою чіткість і їх треба було поновлювати. Тому, можливо, тиражування рухомими знаками не отримало в Китаї загального визнання. І ще протягом кількох століть після його винайдення майстри користувалися тільки ксилографічним друком.

Зауважимо, що в численних наукових публікаціях з історії книгодрукування факт винайдення китайським ковалем Бі Шеном тиражування рухомими літерами загалом не піддається сумніву, але до нашого часу дослідники книги ще не знайшли жодного аркуша або книги, які б підтвердили його пріоритет у друкарській справі. Тому деякі вчені вважають цю історію тільки легендою.

Згодом, у XIII ст., в Китаї починають користуватися формою, складеною з олов'яних або дерев'яних рухомих літер. Олов'яні літери одержували, заливаючи метал у формочки з глиняної суміші, а дерев'яні малювали і вирізьблювали на суцільній дошці (щоби вони мали однакову висоту), а потім ретельно розрізали на окремі знаки у вигляді брусочків. Для літер були сконструйовані два круглих рухомих ящики — каси, які вміщували близько 10 тисяч знаків. Складання виконували на дошці, обмеженій із трьох боків бортиками. За східними каліграфічними канонами рядки на кожній сторінці книги складались із 17 знаків, розміщених вертикально. Класифікації розмірів знаків практично не існувало.

Китайський професор Лю Го-Цзинь зазначав: «У старому феодальному Китаї книги читала незначна меншість людей, тому не було потреби видавати яку-небудь книгу великим тиражем. Книги розходилися дуже повільно... Книговидавниче підприємництво було нерентабельним і тому більшість майстрів продовжували користуватися ксилографічними відбитками. Словом, широке розповсюдження скла-



Partes orationis quot
sunt· Octo Que Nome
pronomen verbum ad
verbium participiu co
iunctio preposicio int
iectio Nomen quid est
pars orationis cum ca
su corp' aut rem prope
comuniter ve significatis prope vt
roma tybetis comuniter vt vrbs flumen
Nomini quot accidunt Sex Que·quali
tas copatio genus numerus figura cas'
Qualitas nomini in quo est biptita e q°
modo aut enim vnius nomen et est pprium
Dicitur aut multorum et est appellatiuu
Comparationis gradus·quot sunt· Tres q
Positiuus vt doctus Compatiu vt doctior
Suplatiuus vt doctissimus Que nomina
copantur appellatiua duntaxat qualita
tem aut quantitatem significantia·quali
tatem vt bonus malus·quantitatem vt
magnus puus·Compatiuus gradus cui
casui servit·ablatiuo vtriusqz numeri sine
ppositione·Quomodo dicimus enim vt doc
tior illo vel doctior illis Suplatiu cui gen
tiuo tantu plurali vel collectiuo singulari
Quomodo dicimus enim vt doctissimus poe

Сторінка з блокбуха Елія Доната «Про вісім частин мови». Ксилографія. Німеччина. XV ст.

дального способу тиражування стримувала недостатня кількість грамотних...».

Подальший етап у виготовленні книг за допомогою рухомих літер відбувся в Кореї на зламі XIV–XV ст. Літери стали відливати з бронзи у формочках, зроблених із глиняної суміші. У післямові до книги, виготовленої в Кореї у 1409 р., надруковано наказ імператора Тай Тзунга: «...Книги, виготовлені з дерев'яних дощок, часто мають помилки, і крім того, важко виготовляти цим способом всі існуючі книги у їх повноті. Тому я наказую, щоби були відлиті літери з бронзи і щоби всі книги без винятку, які я отримую, були ними зроблені...».

Починаючи з 1403 р. бронзові ієрогліфи в Кореї відливали щорічно у величезній кількості. Наприклад, в 1434 р. було виготовлено понад 200 тисяч знаків, за допомогою яких майстри складали до 40 сторінок щодня. Але й цей спосіб тиражування не отримав загального визнання через складність ієрогліфічного письма. Тому в 1446 р. корейці провели писемну реформу: відмовились від використання тисяч ієрогліфів і прийняли буквене письмо з 25 знаків.

Практика виготовлення складальної форми із рухомих літер поступово почала проникати з Китаю та Кореї на Захід. Цьому процесові сприяв розвиток торгівлі між східними країнами й арабським світом.

Французький археолог П. Пельо на території Китайського Туркестану (провінція Західного Китаю) в печерах «Тисяча Будд» знайшов складальний шрифт, яким уйгури, що жили на цих землях, вже у XIV ст. виготовляли свої книги зі складених форм.

Можливо, і зразки книжкової продукції майстрів Сходу, і металеві літери, і саму ідею виготовлення складальної форми рухомими літерами завезли в Європу купці. Деякі дослідники книги навіть вважають, що бронзові літери з'явилися в цій частині світу разом із біженцями — вірменами, численна група яких поселилась у Голландії в першій половині XV ст. Вірмени підтримували тісні економічні та культурні зв'язки з народами Сходу, в тому числі з уйгурами, і, безперечно, були ознайомлені з методом виготовлення металевих рухомих літер.

Історики книги наголошують, що науково обґрунтованих доказів прямого запозичення європейцями ідеї книгодрукування рухомими літерами немає. Ця ідея з'явилась у Європі самостійно, оскільки для її реалізації виникли всі матеріально-технічні передумови. І що, можливо, найголовніше, у країнах Західної Європи першої половини XV ст. сформувався великий попит на книгу. Зібрано достатньо фактів про активні пошуки способів тиражування ідентичних відбитків у багатьох європейських країнах середини XV ст.: Франції, Італії, Нідерландах, Бельгії та Німеччині.

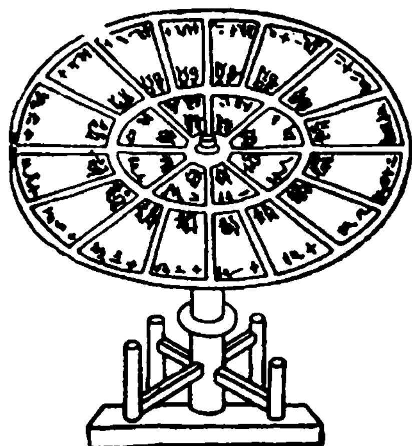
Поява друкування рухомими літерами у Європі була сприйнята не як технічне вдосконалення існуючого процесу виготовлення блокбухів, а як винахід нового способу масового книгодрукування, що здійснив переворот у книжковій справі та у розповсюдженні знань. Тому з середини XVI і в XVII ст. точилася патріотична боротьба багатьох європейських країн і міст за пріоритет у винайденні нового способу тиражування видань.

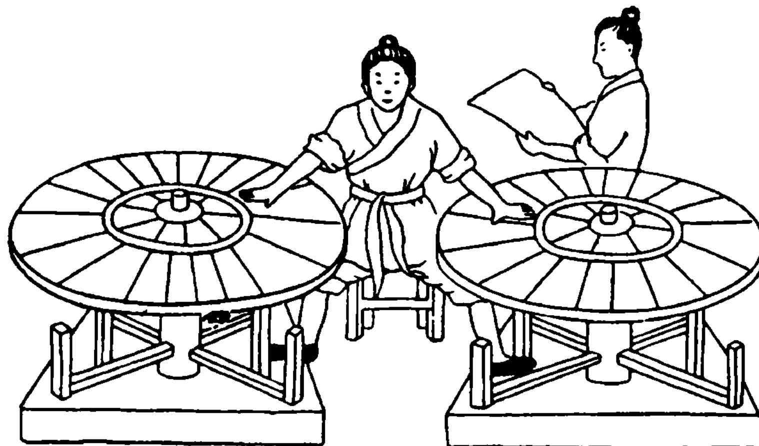
У Голландії винахідником європейського способу книгодрукування вважається мешканець м. Гарлем — паламар місцевої кірхи Лауренс Янсен (близько 1405–1484), відомий під прізвищем Костер, що в перекладі значить «причетник». У 1823 р. під час святкування 400-річчя європейського книгодрукування у Гарлемі на його честь було споруджено монумент.

В одній із легенд про винахід Л. Костера розповідається, що ідея зародилась у нього при вирізьблюванні рельєфних літер на дерев'яних кубиках для дітей.Використовуючи друкарську форму спочатку з дерев'яних, а пізніше з олов'яних літер, він надрукував кілька книжок, у тому числі, як припускають, книгу «Дзеркало людського порятунку». До речі, один примірник цієї книги придбав російський цар Петро І, коли перебував у Голландії. У виданні, на жаль, відсутні вихідні дані: немає ні дати, ні місця друкування книги, ні прізвища друкаря.

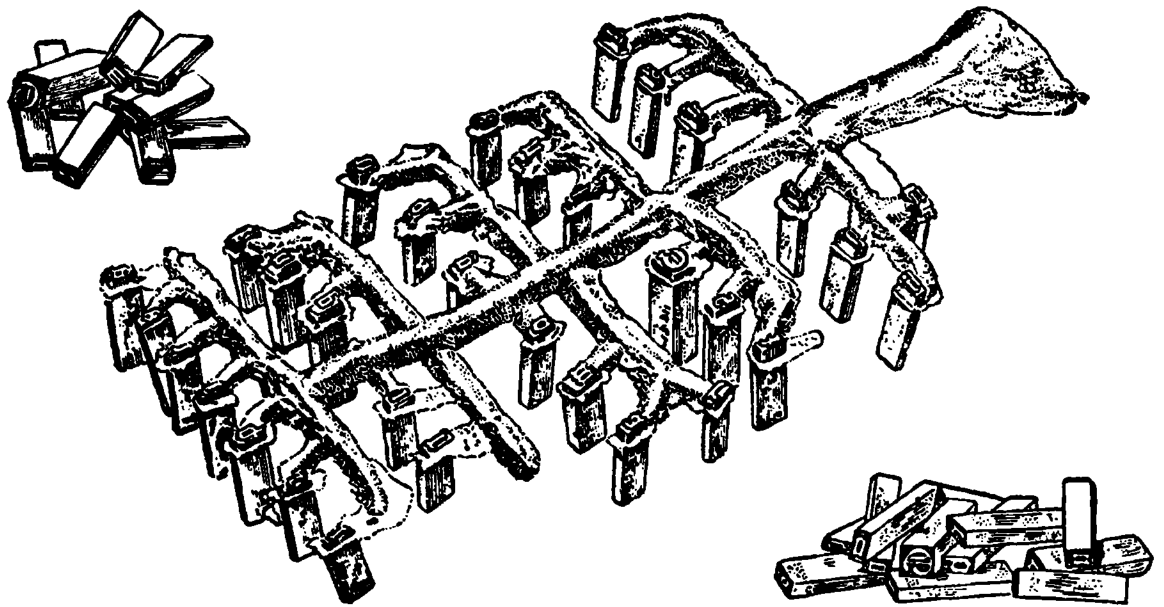
Існує ще така легенда: помічник Костера, Йоганн Фуст, у різдвяну ніч 1440 р. викрав у винахідника весь запас рухомих літер разом із пристосуванням для їх відливання, втік до м. Майнц, де і надрукував підручник-донат.

Дослідники ретельно вивчили всі існуючі архівні документи, але підтвердження того, що Костер є винахідником європейського способу книгодрукування, не знайшли. Можливо, Костер бачив друкарські вироби, які привозили голландські моряки та мандрівники зі





Зліва — китайська складальна каса; справа — складальник за роботою. З китайської ксилографії. XVIII ст.



Форми для відливання олов'яних літер, якими, ймовірно, користувався Костер. Реконструкція.

всього світу, або вивчив принципи книгодрукування рухомими літерами у вірмен, які на той час поселялись у голландських містах. Можливо, це були тільки примітивні досліди друкування книги з форми, складеної рухомими металевими літерами.

Із легенд про костерівське книгодрукування вчені зробили висновок, що Л. Костер зупинився лише на способі відливання літер у спеціальних формочках, технологія якого була добре відома на той час. Це металеві або дерев'яні формочки, в які накладалася глина. На поверхні формочок Костер дерев'яними пуансонами робив заглиблені відбитки, а потім заповнював їх розплавленим оловом. Коли метал застигав, глиняні форми розбивали і майстер отримував відлиті брусочки складальних літер. З однієї формочки відливали тільки один знак. Після відливання багато часу затрачали на вирівнювання виливків, ручним способом підганяючи кожен знак під один ріст, щоб складати з них у подальшому друкарську форму.

Перше голландське видання «Дзеркало людського порятунку», датоване приблизно 60-ми роками XV ст., було почато як блокбух, а закінчено друкарським способом. Хоча прізвище друкаря (справді голландського) залишається невідомим, але історики встановили, що гравюри для книги вирізьблені в майстерні Роджера ван дер Вайдена в м. Брюссель. До того ж у Кельнській хроніці (1499) зазначено, що поряд із ксилографічним способом друку в Голландії існував інший спосіб друкування книжок. Досліджуючи історичні матеріали й донати, науковці дійшли висновку, що у Голландії в XV ст. справді почали друкувати книги із суцільнометалевих форм. Мається на увазі друкування із суцільновиливних металевих друкарських форм, які були відлиті за допомогою матриць, виготовлених із м'якого металу (олова або свинцю). З цього приводу історик книги Н. Варбанець зазначає, що виготовлення в західноєвропейських країнах у додрукарський період книжок за допомогою відлитих суцільнометалевих опуклих друкарських форм визнає сьогодні переважна більшість дослідників книги. Історики ще мають провести велику дослідницьку роботу з вивчення багатьох аспектів книгодрукарської діяльності Костера.

Наприкінці минулого століття в архівах французького міста Авіньйон знайдено документи, датовані 1444—1446 рр., з яких стало відомо, що ювелір Прокопій Вальдфоґель, приїхавши сюди із Праги, виготовляв вибійчані тканини та розробляв «штучне письмо». У документах згадується про два сталевих алфавіти, дві залізні форми, сталевий гвинт, 48 форм зі слів та різні інші форми, пов'язані з мистецтвом письма. Говориться в документах і про те, що ювелір відлив 27 єврейських літер. Ці експерименти П. Вальдфоґеля свідчать про пошуки ним способу друкування зі складальної форми. Книгодослідники не змогли, однак, знайти жодного аркуша, видрукованого «штучним письмом», про яке йдеться в архівних документах Авіньйона.

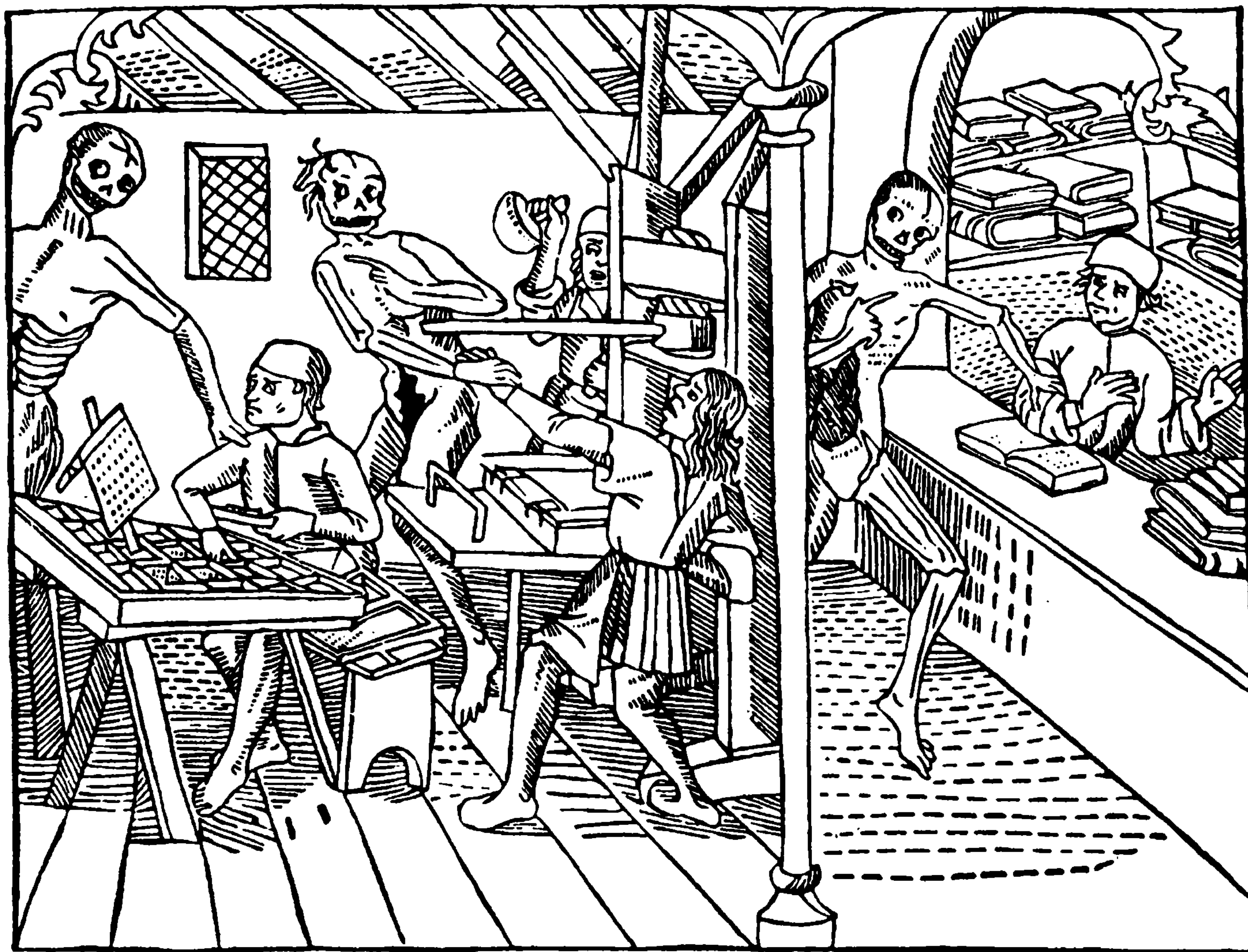
На півночі Італії городяни м. Фельтре спорудили пам'ятник ще одному «винахідникові»

європейського книгодрукування — Памфіліо Кастальді. Підставою для цього послужила італійська хроніка XV ст., в якій написано, що італійський майстер П. Кастальді (він був також поетом, лікарем і доктором права) вперше на європейському континенті почав тиражувати тексти.

З архівних документів стало відомо, що цей майстер справді виготовляв книги в Мілані, але тільки починаючи з 60-х років. А про винайдення книгодрукування у документах не згадується взагалі.

Бельгійці вважають винахідником книгодрукування зі складальної форми свого співвітчизника Жана Бріто, адже в післямові до невеличкої книжечки проповідника Йоганна Герсона «Доктринале»(«Вчення») надруковано, що Жан Бріто, мешканець м. Брюгге, виготовив цю книгу, «без будь-яких учителів винайшов гідне подиву мистецтво і не менш дивне знаряддя виробництва». Але, на жаль, у післямові немає дати виготовлення книги. До того ж французькі науковці датують її 1480 роком, а в цей період книгодрукування було вже налагоджене у багатьох країнах Європи.

Задля справедливості зауважимо, що у знайденому науковцями щоденнику абата Жана де Робера, котрий жив у ті часи, є такий запис: «...За надрукований «Доктринале», який я через Маркета, писця з Валансьєна, виписав із Брюгге для Жана у 1445 році — 20 сольдо». Але цих доказів надто мало, щоби порушувати питання про винайдення Жаном Бріто європейського способу книгодрукування.



Найдавніше зображення друкарського стану в книзі «Танок смерті». Ксилографія. Ліон. 1499 р.

Багато обдарованих майстрів мріяли про винайдення способу «механічного письма», проводячи в різних містах Європи численні досліди друкування зі складальної форми. Дослідники книги віддають пальму першості в галузі винахідництва книгодрукування рухомими металевими літерами в Європі німцеві Йоганну Гутенбергу. Йоганн Гутенберг уперше поставив друкарський спосіб книговидання на практичну основу, що дало людству можливість у найкоротші терміни виготовляти великими тиражами книги з ідентичними текстами. Цей винахід створив умови для перевороту як у книговиробничій галузі, так і у справі розповсюдження інформації взагалі.

Технологія книговиробництва, розроблена Й. Гутенбергом, була настільки досконала, що залишалася без суттєвих змін упродовж майже трьох з половиною століть. Перехід від практики виготовлення рукописів і ксилографічних (блокових) видань до книгодрукування рухомими металевими літерами, винайденого Й. Гутенбергом, став надзвичайною подією в історії всесвітньої культури.

частина друга

Біографія та діяльність Йоганна Ґутенберґа

ВИНАХІД ЙОГАННА ҐУТЕНБЕРҐА

БІОГРАФІЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЙОГАННА ҐУТЕНБЕРҐА



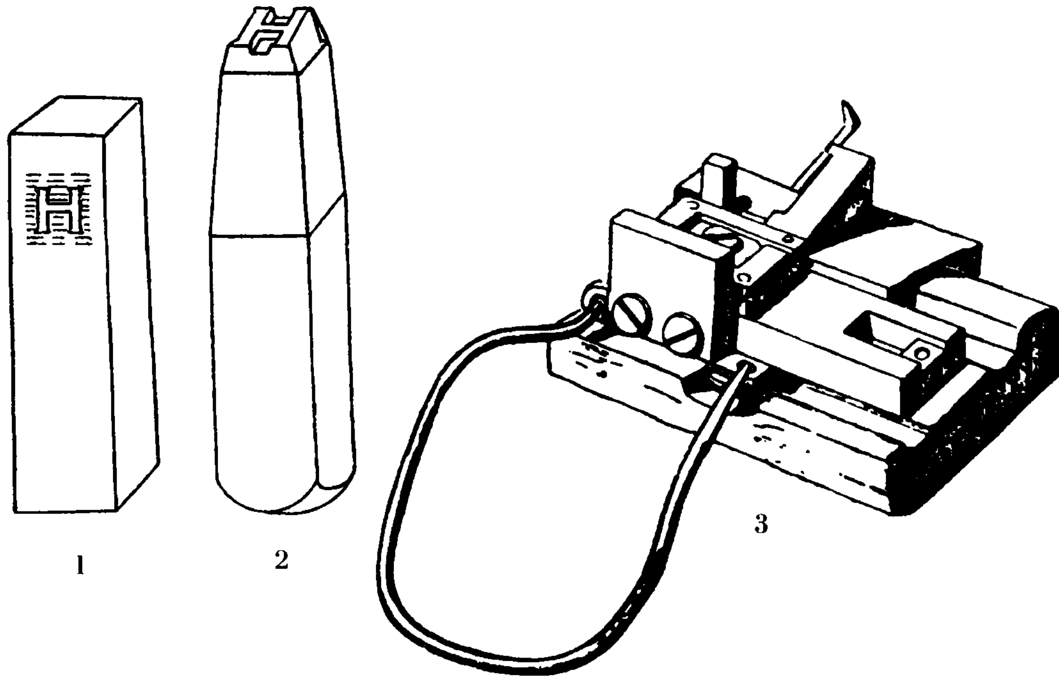
Портрет Йоганна Гутенберга. З ксилографії. XVII ст.

ВИНАХІД ЙОГАННА ҐУТЕНБЕРҐА

У своїй дослідницькій роботі Йоганн Ґутенберґ комплексно підійшов до цілої низки технічних завдань. Він використав і власні ідеї, і технічні напрацювання й експериментальні знахідки інших майстрів, удосконаливши та пристосувавши їх до реалізації своїх задумів.

Найголовнішим досягненням Й. Ґутенберґа вважається винайдений ним спосіб механічного виготовлення ідентичних літер із металу. За допомогою сконструйованого буквовиливного приладдя стало можливим відливати з однієї матриці велику кількість складальних знаків, однакових за кеглем (відстань між верхньою та нижньою стінкою літери) і ростом (відстань між основою ніжки брусочка і друкуючою поверхнею вічка літери).

Експериментальним шляхом Й. Ґутенберг підібрав склад металевого сплаву, з якого винахідник, а в подальшому європейські кни-



Технічне приладдя для виливання літер доби Й. Ґутенберґа: 1) матриця; 2) пуансон; 3) букволиварна форма.

годрукарі виливали літери та весь прогалинний матеріал для виготовлення друкарської форми.

Й. Ґутенберґ розробив і спосіб перенесення фарби зі складальної друкарської форми на папір за допомогою вдосконаленого ним преса. Цей прес відрізнявся від існуючих у винокурнях, ювелірних і палітурних майстернях, на паперових млинах і монетних дворах тим, що давав можливість досягнути рівномірного тиску на всю площину друкарської форми.

Відомо також про винайдений ним склад друкарської фарби, яка добре «лягала» на металеву друкарську форму і рівномірно «переходила» з форми на папір щільним однаковим шаром.

До речі, історики книги припускають, що, можливо, одразу кілька майстрів у Європі впритул наблизилися до способу друкування зі складальної форми, і навіть схиляються до думки, що Л. Костер і Й. Ґутенберґ одночасно підійшли до винайдення принципу виготовлення рухомих металевих літер, але водночас наголошують, що Й. Ґутенберґ знайшов раціональніший спосіб виливання друкарських знаків.

Й. Ґутенберґ був ознайомлений з великими досягненнями європейських майстрів у галузі ливарного виробництва. Крім того, будучи ювеліром, він добре знав технічні можливості витонченого лиття малих форм. Імовірно, майстер оцінив усі наявні на той час способи створення складальної друкарської форми (виливання літер в опоку, різьблення рухомих знаків із дерева, а також виготовлення суцільнометалевих форм за допомогою матриць) як малоефективні та не відповідні головному принципові складального процесу — абсолютній ідентичності однакових знаків.

Й. Ґутенберґ почав розробляти принципово іншу технологію виготовлення рухомих літер і прогалинного матеріалу, які б не вимагали додаткового ручного оброблення, мали стандартні параметри (кегль і ріст) у межах одного шрифту, а також були взаємозамінні. Він вибрав найбільш перспективний шлях і знайшов спосіб, який зробив справжню революцію у виробництві. Цей спосіб — виливання літер за допомогою *матриць* (від лат. *matrix* — матка) і розбірного ливарного пристрою з пересувними стінками.

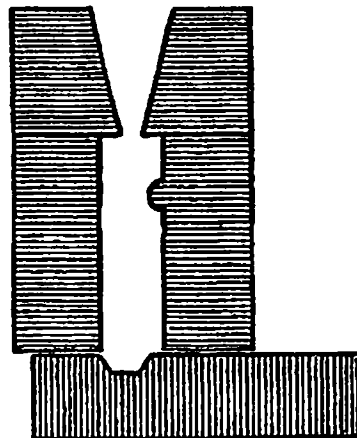
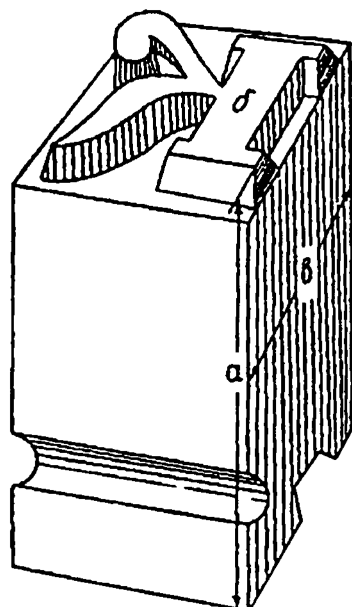


Схема букволитної форми.



Букволитник. Ксилографія Йоста Аммана. XVI ст.

Щоби виготовити матрицю, попередньо вирізьблювали сталевий *пуансон* — *патрицю* (від лат. *pater* — батько), довгастий брусочок, на одному кінці якого був ретельно вигравіюваний опуклий рисунок літери у дзеркальному відображенні. Його ставили перпендикулярно на мідну пластину зображенням донизу і вдаряли молотком по його зворотному боці



Складальна літера: а — ріст; б — вічко; в — кегль.

так, щоби на поверхні мідної пластини залишилося заглиблення літери в прямому відображенні. Готову матрицю вміщували у букволивний пристрій і завдяки рухливості стінок утворювали порожнину певного розміру залежно від ширини літери або лігатури. Потім цю порожнину заповнювали розплавленим металевим сплавом. Коли сплав застигав, ливарну форму розкривали і отримували прямокутний брусочок з опуклим вічком літери у дзеркальному відображенні на кінці. Від брусочка обережно відпилювали конічний хвіст, так званий *литник*, а місце відпилювання зашліфовували — і друкарська літера була готова. З однієї матриці у буквовиливному пристрої можна було виготовити велику кількість однакових літер, ідентичних за кеглем і ростом.

Склад типографського сплаву — *гарту*, який використовував Й. Ґутенберґ, науковцям, на жаль, невідомий. Припускають, що він, крім свинцю, мав кілька інших компонентів. Досліджуючи сторінки ґутенберґівської 42-рядкової Біблії, науковці дійшли висновку, що шрифти виготовлені з металу, який характеризується позитивними технічними якостями: низька температура плавлення (240–350°С) та високий ступінь текучості у розплавленому стані. Сплав швидко заповнював найтонші, навіть «волосяні» проміжки в буквовиливній формі, досить швидко застигав, не утворюючи при цьому ні тріщин, ні пухирців. Сплав був досить твердий, тому витримував довготривале натискування при друкуванні і добре «віддавав» фарбу на папір.

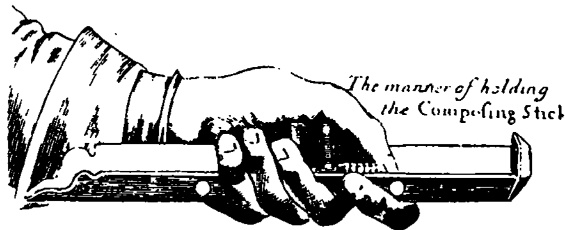
Технологія ґутенберґівського виливання літер до нас не дійшла, тому описане виготовлення Й. Ґутенберґом літер за допомогою буквовиливного пристрою є науково обґрунтованим припущенням багатьох провідних іноземних і вітчизняних дослідників книги. Науці не відомо, як виглядали перші відлиті знаки, але до нашого часу зберігся відбиток контуру літери, випадково залишеної на поверхні складальної форми друкарем із Кельна Конрадом Вінтером у 1476 р. За своєю будовою літера наближена до сучасної: її ріст 24 мм. Для полегшення складання рядків у верстатці літера мала з одного боку овальне заглиблення діаметром близько 3 мм, яке допомагало майстрові правильно встановити літеру. Це заглиблення стали називати теж *сигнатурою*.

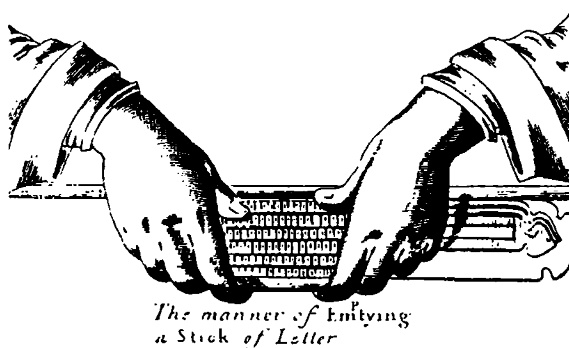
Літери одного комплекту шрифту певної гарнітури (однакові за рисунком вічка) і кегля викладали у спеціальну складальну касу. Це був відкритий зверху широкий плоский ящик, поділений на окремі гнізда для певних знаків. Розташування гнізд у касі, а також їх розміри залежали від частоти використання тих чи інших знаків у процесі складання друкарської форми. Складальні каси мали по 100 і більше гнізд, які містили всі малі та великі літери, знаки пунктуації, цифри, спеціальні знаки (номер, параграф, виноска, плюс, мінус і т. п.), а також елементи прогалинного матеріалу, які за своїм ростом були нижчі від літер. Прогалинний матеріал поділявся на три типи. Для забезпечення рівномірних відстаней між словами в рядку і чіткого форматування (виключення рядків) використовувалися різної товщини *шпації* та *квадрати*, для створення необхідної міжрядкової відстані (*інтерліньяжу*) — різної товщини *шпони* та *реглети*, для створення книжкових полів навколо тексту і заповнення простору навколо заголовків — *бабашки* і *марзани*.

При виготовленні необхідної кількості складальних знаків та елементів прогалинного матеріалу Й. Ґутенберґ, напевно, зіткнувся з багатьма труднощами, які доводилося долати самому, оскільки тут він був першопроходцем. Насамперед це стосується ускладнень накреслення літер у ґотичних шрифтах. Й. Ґутенберґ не брав за взірець мистецький рівень звичайних паперових рукописів або лубочних ксилографічних блокбухів, бо тоді першодруки не привернули б уваги заможних покупців і книгозбирачів. Треба було не тільки дорівнятися до мистецтва рукописної книги, а й піти далі, тобто забезпечити в друках естетику багато оформлених кольорових манускриптів. А для цього книги мали бути надруковані тільки ґотичним шрифтом типу *бастарда*, літерам якого були властиві характерні ґотичні злами та різкий контраст товстих і тонких ліній.

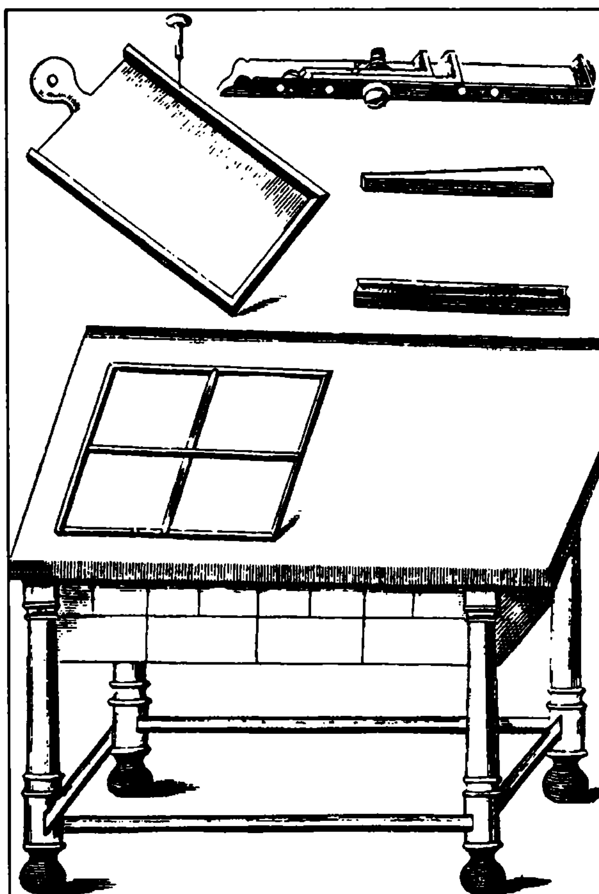
У коштовних манускриптах каліграфи досягали краси і монументальності сторінок за рахунок різноманітності накреслень однакових літер, численних комбінацій скорочених форм слів, лігатур, надрядкових знаків (титлів) та ін.

Й. Ґутенберґ не тільки не відмовився від спрощення графіки ґотичних літер, а й пішов шляхом ускладнення та збагачення комплекту складального шрифту: він виготовив кількa варіантів деяких літер, лігатур і скорочень слів. Тому складальна каса Й. Ґутенберґа мала не сто, а кілька сотень гнізд. Дослідники книги підрахували, що для 42-рядкової Біблії було відлито 290 лише літер, з них 47 знаків для великих та 243 для малих. До них слід додати знаки пунктуації, різні позначки, цифри, різноманітний прогалинний матеріал. Для зручності при складанні касу було поділено на дві частини: у гніздах верхньої частини місти-

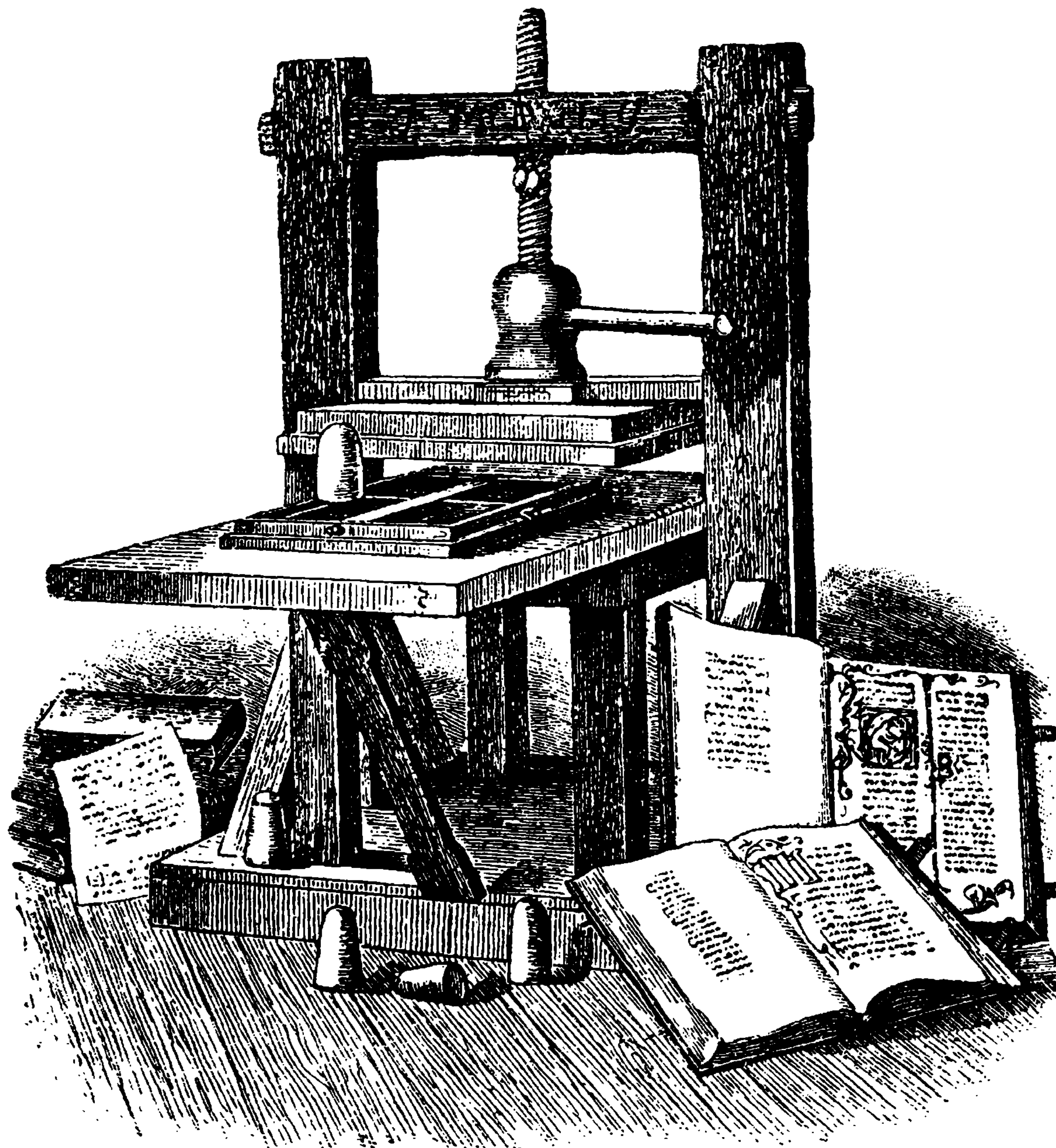




Складання рядків за допомогою верстатки. Із гравюри XVII ст.



Складальна каса й інструменти складальника. Із гравюри XVII ст.



Друкарський верстат Йоганна Ґутенберга. Реконструкція.

лися великі літери та знаки пунктуації, а в гніздах нижньої — малі літери.

Щоби досягти краси коштовних манускриптів засобами складання, Й. Ґутенберґ вимагав від складачів (а в його майстерні їх працювало шестеро) високої майстерності. В середньому за один робочий день, який узимку тривав 8 годин, а влітку — 16, вони складали всього лиш одну сторінку із двох стовпців.

Майстри складали за допомогою винайденого знову ж таки Й. Ґутенберґом спеціального інструмента — *верстатки* (можливо, виготовленої з дерева). Це був відкритий зверху і з одного боку довгастий ящик. Складач, читаючи аркуш із текстом, прикріплений до верхньої частини складальної каси, монтував із літер рядки. Щоби всі вони мали однакову довжину, між словами він вкладав або виймав шпації різної ширини (робив форматування рядка). Складений на верстатці блок із кількох рядків потім викладався на окрему дошку, де версталися шпальти майбутнього видання.

Коли шпальти були зверстані, їх переносили до вдосконаленого Й. Ґутенберґом дерев'яного друкарського верстата. Дуже масивний верстат був міцно прикріплений до підлоги та стелі, щоби він не зміщувався при виготовленні відбитків. Пристосування для друку кріпилося на дерев'яних брусах із горизонтальними поперечками. В середній поперечці була вмонтована гайка, у котрій «ходив» дерев'яний гвинт. Внизу до гвинта була прикріплена натискна дошка преса — *піан*, під нею стояв плоский стіл — *талер*. Талер, на який клали складену друкарську форму,

був змонтований так, що висувався з-під преса. Переміщуючи ходовий гвинт за допомогою важеля — *куки*, опускали піан і притискали аркуш паперу до поверхні друкарської форми, попередньо покритої фарбою.

Друкування на такому верстаті відбувалося наступним чином. На висунутий за допомогою каретки з-під преса талер клали друкарську форму. Щоби при друкуванні літери не розпадалися, її закріплювали гвинтами у рамці. Потім за допомогою шкіряної *маци* вкривали форму тонким шаром фарби. Після цього на друкарську форму накладали папір і талер з нею просували під прес. Обертанням ходового гвинта друкар опускав піан на папір і отримував відбиток. Для того щоби краї паперу не забруднювалися фарбою, існувало пристосування — *декель,* або *тімпан.* Посередині декеля внизу і вгорі були вмонтовані *графійки* — шипи, на які наколювали аркуші паперу. Завдяки їм друкарі досягали чіткого суміщення рядків на сторінках з обох боків аркуша — рядки чітко «лягали» один на один. Для зручності в роботі на графійки наколювали відразу багато аркушів. Цей стіс паперу притискали спеціальним маскуючим пристроєм — *фрашкетом.* Це була рамка з прикріпленим до неї картоном, на якому були вирізьблені «вікна» відповідно до розмірів зверстаних шпальт. Коли фрашкет лягав на аркуш, він не тільки притискав його, а й одночасно оберігав книжкові поля від забруднення фарбою. Задруковані аркуші розвішували на мотузках для просушування, оскільки перед друкуванням їх попередньо зволожували, щоби фарба краще переходила на поверхню паперу. Після закінчення роботи друкарську форму розбирали, розкладаючи кожну літеру та знак на своє місце у складальній касі. Робота друкаря була трудомістка: за робочий день він міг зробити лише 500—600 відбитків.

Перші друкарські преси не збереглися, тому ґутенберґівський друкарський верстат відтворено за тими малюнками, які дійшли до нашого часу. Найдавніше зображення друкарського верстата міститься у книзі, надрукованій 1499 р. (Ліон). Це гравюра «Танок смерті», сюжет якої побудований на деяких етапах друкарського процесу. Ми бачимо складальну касу, складача, що тримає у руці верстатку і друкарський верстат, який приводять у дію двоє майстрів.

Мотиви зображення друкарського процесу були популярні у XVI ст. при виготовленні книговидавничих марок. Найдавніша видавнича марка із зображенням друкарського верстата (1507) належить відомому французькому гуманістові та друкарю Йодокусу Бадіусу Асцензію. А опис конструкції стану із використанням креслень уперше був оприлюднений тільки в 1607 р. (його виконав архітектор із м. Падуя Вітторіо Дзонко) у книзі, присвяченій конструюванню машин та механізмів.

У 1856 р. в м. Майнц під час ремонту підвалу будинку, де жив і працював Й. Ґутенберґ після повернення зі Страсбурґа, були знайдені три дерев'яні деталі ґутенберґівського друкарського верстата. На одному з дубових брусів зберігся напис: «I MCDXLI G». Перша і остання літери — це ініціали Йоганна Ґутенберґа, а римські цифри посередині — дата 1441 р.

Реконструкція першого друкарського верстата Й. Ґутенберґа зберігається в музеї історії друкарства міста Ляйпциґ.



Видавничий знак французького друкаря Іодіуса Асцензія — одне із перших зображень друкарського верстата. Ксилографія. Перша половина XV ст.

БІОГРАФІЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЙОГАННА ҐУТЕНБЕРҐА

Архівних документів про життя і друкарську діяльність Йоганна Ґутенберґа до нашого часу дійшло небагато, але їх достатньо для складення загального біографічного нарису про видатну людину Німеччини. Точна дата народження Й. Ґутенберґа невідома, але на основі знайдених документів науковці стверджують, що він народився між 1394 і 1399 рр. в м. Майнц у родині заможного патриція Ґенсфляйша. Виховувався Йоганн у будинку матері з родини Ґутенберґів. У деяких документах майбутній винахідник книгодрукування іменується «Ґенсфляйш цум Ґутенберґ». Документів про його дитячі роки та період навчання не залишилося.

Представники родини Ґенсфляйшів упродовж кількох поколінь контролювали діяльність монетного двору Майнца і належали до числа найвпливовіших патриціанських родин.

У них постійно виникали суперечки з цеховими ремісничими організаціями.

Через зростання політичної напруженості у 1428 р. родина Ґенсфляйшів-Ґутенберґів покидає Майнц і переїжджає, ймовірно, до Страсбурґа. У 1430 р. між цеховими організаціями Майнца та патриціатом було укладено угоду, і заможні емігранти отримали можливість повернутися додому. В офіційному реєстрі тих, кому дозволено повернутися до Майнца, було і прізвище Й. Ґутенберґа. Скористався винахідник цим дозволом чи ні — невідомо, але з архівного документа від 1434 р. — скарги Й. Ґутенберґа, скерованої майнцькому магістрові з приводу невиплаченої йому ренти — ми дізнаємося, що він у цей час ще перебував у Страсбурзі.

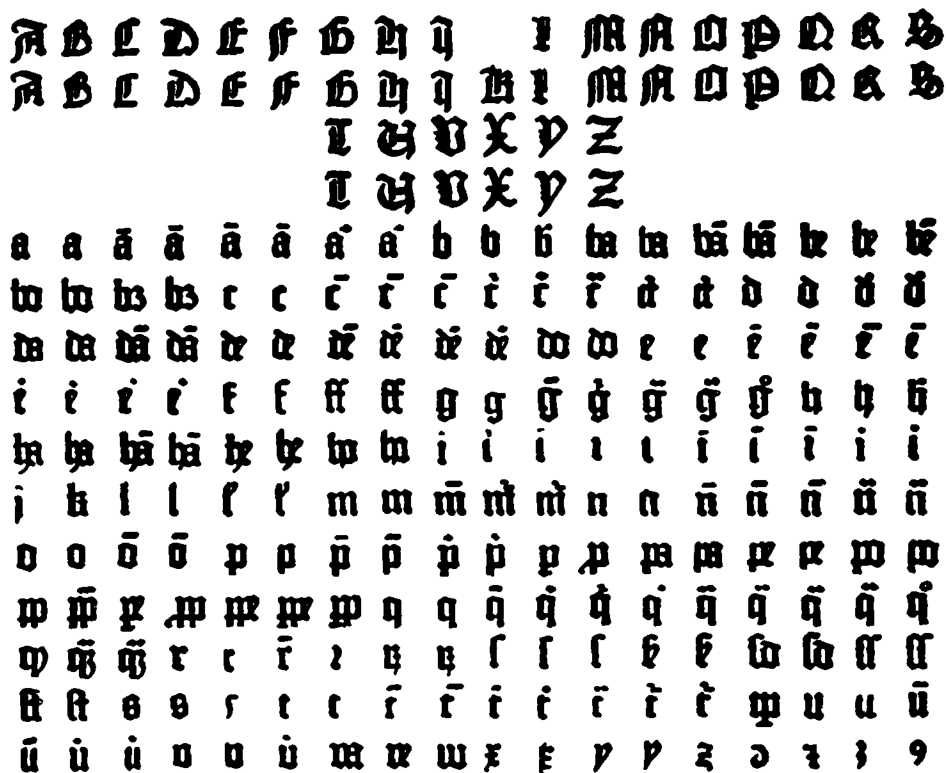
Й. Ґутенберґ одержав хорошу освіту, добре знав ювелірну справу і володів технікою різьбярства на металі та коштовних каменях. Мабуть, ці знання й уміння і наштовхнули майстра-ювеліра на вивчення питань, пов'язаних із книгодрукарською справою. Відомо, що у 1439 р. двоє страсбурзьких громадян подали судовий позов на Й. Ґутенберґа, який у 1437 р. створив пайове товариство з виготовлення дзеркал новим способом, до якого належали і вони. Члени цього товариства хотіли продати дзеркала на ярмарку Аахена в 1439 р. Але ярмарок перенесли на наступний 1440 рік, тому виготовлення дзеркал було припинено. Компаньйони Й. Ґутенберґа — суддя Ганс Ріффе та два мешканці Страсбурґа — у 1438 р. знову віддали йому певні суми грошей з тим, щоби Й. Ґутенберґ навчив їх якоїсь іншої прибуткової справи, яка, як очікувалось, у майбутньому принесе їм великий капітал. Але один із пайовиків помер, і його родичі забажали стати співвласниками справи. Про яке нове підприємство чи винахідництво йшлося на суді — в документах не уточнено, однак у зізнаннях свідків траплялися слова «прес», «свинець», «виливні форми», йшлося про якесь пристосування, складене із чотирьох частин, яке Й. Ґутенберґ після смерті компаньйона знищив. На суді основоположник європейського способу книгодрукування назвав свою справу «моє підприємництво з мистецтвом» («Afentur mit der Kunst»). З документів також стало відомо, що ще в 1436 р. Й. Ґутенберґ заплатив ювелірові Гансу Дюнне 100 гульденів за виготовлення деталі, яка «стосувалася процесу друкування», і що він запрошував столяра Конрада Заспаха для виготовлення якогось дерев'яного пристрою, можливо, друкарського преса.

Науковці припускають, що за 10 років у Страсбурзі (1434–1444) Й. Ґутенберґ виконав усю необхідну експериментальну роботу і почав уже виготовляти деяке обладнання для майбутньої друкарні. Можливо, що в Страсбурзі разом зі співзасновниками товариства він почав освоювати техніку друкування, бо в 1442 р. страсбурзький монастир св. Хоми надав його підприємству велику позику. Однак про доробок ґутенберґівської друкарської діяльності у страсбурзький період нічого не відомо. Не відомо також, де жив і чим займався Й. Ґутенберґ протягом 1444–1447 рр.

У 1448 р. Й. Ґутенберґ вже проживав у Майнці, про що свідчить архівний документ: 17 жовтня 1448 р. він отримав від свого родича позику 150 гульденів. Деякі історики вважають, що винахідник, можливо, повернувся до Майнца раніше, ще у 1445–1446 рр., і з його друкарською діяльністю в цей період у Майнці пов'язують перші анонімні друки, які дійшли до нашого часу лише у фрагментах деяких сторінок. Наприклад, у 1892 р. з оправи старої книги (для опуклості під оправу вкладали частини старих паперових аркушів) було вилучено шматок паперу розміром 12,5 × 9 см, з обох боків задрукований текстом — це був фрагмент із «Сивіллиної книги», опис картин Страшного суду. Складання і друк на ньому були виконані на низькому друкарському рівні: рядки нерівні, а літери в них «падають» то вліво, то вправо. Очевидно, складач не володів принципами верстання та друкування. Науковці дійшли висновку, що «Сивіллина книга» була надрукована в 1445 р. Й. Ґутенберґом і, можливо, була його найпершим друком. До ґутенберґівських видань

[illegible]
gebē Sie gene mit schreckē dobien Die
got nye erkante noch forchte en Niema
mag sich übergē nicht Vor dē gotlichē
angesiecht Cristus wil do urtel sprechen·
Vn̄ wil alle boszheit rechen Die nie ge=
dadē den willē im Den wil er gebē ewige
pin Vn̄ wil den gudē gebē Hymelreich
vn̄ ewig lebē Sijt die werlt vn̄ alle ding
Die in d' werlt geschaffē sint Czu gene
vn̄ werdē auch zu nicht Als man wol

Фрагмент тексту про Страшний суд із «Сивіллиної книги» 1445 р.



Шрифт для 42-рядкової Біблії Йоганна Ґутенберга. Варіанти літер, лігатур і знаків для складів, виконані на основі рукописної текстури. Майнц. 1455 р.

відносять і латинську граматику «Про вісім частин мови» Е. Доната — книжечку обсягом 27 сторінок зі шпальтами, побудованими з 27 рядків. Й. Ґутенберґу приписують і кілька видань донатів, календарів, надрукованих ним у різні роки, а також шрифт, використаний ним для їх друку. Цей шрифт був за своєю графікою безпосередньою копією рукописного ґотичного письма типу текстури, якою переписували Місали. Він фіксується в науці як *донато-календарний шрифт* (ДК).

Набувши необхідного друкарського досвіду та досягнувши певної майстерності, Й. Ґутенберґ, можливо, почав готуватися до видання повної Біблії. А це вимагало чималих коштів. І на початку 1450 р. він узяв 800 гульденів позики у заможного майнцького міщанина Йоганна Фуста (1400–1466). На ці гроші закупив якісний папір, виготовив чудові шрифти, а також запросив помічників, у тому числі й молодого талановитого каліграфа Петера Шеффера (1430–1503), який довгий час працював переписувачем у скрипторії Паризького університету й отримав славу чудового ілюмінатора рукописів.

Однак позичених грошей Й. Ґутенберґу для виготовлення Біблії не вистачило, і він звернувся до Й. Фуста удруге. Той дав йому знову 800 гульденів, але з умовою, що і сам він, Й. Фуст, стане співвласником ґутенберґівського «книжкового підприємства».

Підготування повного обсягу Біблії, яке почалося, можливо, у 1452 р., її редагування та власне друкування затягнулися. Дослідники книги вважають, що друкування Біблії Й. Ґутенберґом тривало більше трьох років і завершилося не пізніше, ніж у серпні 1456 р. Біблія надрукована у двох томах (по 324 та 317 сторінок) величезного формату (великий ін-фоліо, 30 х 20,6 см після обрізу полів блока). Для Біблії Й. Ґутенберґ виготовив на основі рукописної текстури новий шрифт розміром приблизно 7 мм. Він підготував 290 матриць для виливання літер і лігатур. Шрифт, виготовлений для 42-рядкової Біблії, відрізнявся від донато-календарного меншим ростом і вужчим накресленням літер. У новому шрифті Й. Ґутенберґ відмовився від використання гострих елементів у знаках, що дало йому змогу складати текстові стовпці вужчого формату. Шпальти Біблії будувалися з двох стовпців, а кожен стовпець верстався спочатку з 40, потім з 41, а пізніше з 42 рядків. Й. Ґутенберґ виявився справжнім майстром книги, знайшовши пропорційні та гармонійні співвідношення між розміром двостовпцевої шпальти і форматом сторінки.

Для зменшення обсягу обох томів Й. Ґутенберґ запроектував між словами проміжки невеликого розміру, чим досягнув більшої щільності рядків, а також знайшов оптимальну відстань між рядками. Складання,

форматування рядків і верстання стовпців виконані високопрофесійно: рядки складені рівними смугами, а літери не мають нахилів.

У ґутенберґівській друкарні на трьох друкарських верстатах працювали шість підмайстрів, які почергово були то складачами тексту і верстальниками шпальт, то друкарями. Проте за робочий день вони встигали підготувати до друку лише одну двостовпцеву шпальту.

У 42-рядковій Біблії надруковано лише текст, а всі заголовки, підзаголовки, колонтитули, невеличкі червоні та сині літери, окремі червоні рядки і численні кольорові прикраси на полях були виконані від руки. При складанні для оздоблень та ініціалів залишали чисті місця. Окремих ілюстрацій у Біблії немає, але зображення канонічних персонажів вмонтовані ілюмінаторами в композиційні побудови великих кольорових ініціалів. У Біблії Й. Ґутенберґа ще були відсутні пагінація та система кустод.

Тираж 42-рядкової Біблії складався, на думку одних дослідників, приблизно зі 158 примірників, надрукованих на папері, і 22 — на пергаменті, а на думку інших — 150–165 примірників на папері та 35 — на пергаменті. Розмах друкарської діяльності Й. Ґутенберґа на той час книгодослідники вважають вражаючим. Достатньо сказати, що для виготовлення тиражу двох томів Біблії використано приблизно 51 тисячу аркушів паперу розміром 412 × 300 мм, що коштувало Ґутенберґові 900 гульденів, і більше 5 тисяч телячих шкір вартістю приблизно 335 гульденів.

Ретельно вивчивши всі примірники 42-рядкової Біблії, які збереглися до нашого часу, науковці по малюнках філіграней побачили, що наприкінці 1454 р. Й. Ґутенберґові не вистачило якісного паперу, і він почав друкувати спочатку на випадковому папері гіршої якості, а потім і зовсім припинив друкування книги. Тому, можливо, Й. Ґутенберґ змушений був зайнятися друкуванням видань на замовлення Церкви: «Турецького календаря» на 1455 р., в якому розповідалося про загарбання турками Константинополя у 1453 р. і про загрозу їх вторгнення в європейські країни, а також двох індульгенцій (1455), для яких Й. Ґутенберґ вилив дрібніший шрифт. Видання мали на той час величезні тиражі; індульгенції, наприклад, друкувалися тисячами. На зароблені гроші була придбана велика партія якісного паперу, і ґутенберґівська друкарня відновила видання Біблії.

Професійна вимогливість з боку Й. Ґутенберґа і до себе, і до своїх помічників, їхня скрупульозність у роботі суттєво затягнули термін виготовлення тиражу Біблії. Були витрачені майже всі кошти, тому Й. Ґутенберґ не зміг згідно з домовленістю вчасно повернути Й. Фустові борг, загальна сума якого становила 2026 гульденів. На той час це були дуже великі гроші. На прохання Й. Ґутенберґа про відтермінування боргу Й. Фуст не погодився і звернувся до суду. У листопаді 1455 р. суд постановив, щоби Й. Ґутенберґ передав Й. Фустові друкарню та готову продукцію, в тому числі і друкарський шедевр — 42-рядкову Біблію, а також, можливо, Майнцький Псалтир, підготовчі роботи до видання якого, ймовірно, вже були розпочаті.

Про судове рішення стало відомо з архівного документа — Гельмаспергерівського нотаріального акту, складеного 6 листопада 1455 р. Цей нотаріальний акт став найголовнішим документом, який засвідчує винайдення Й. Ґутенберґом європейського способу книгодрукування.

Після виконання судового рішення Й. Ґутенберґові лишилися його донато-календарний шрифт і частина тиражу Біблії. Друкував він що-небудь після поділу друкарського майна чи ні — невідомо. З архівних документів дізнаємося лише, що майнцький юрист Конрад Гумері фінансував Й. Ґутенберґові виготовлення нового комплекту друкарського обладнання, яке, до речі перейшло до нього у власність після смерті Й. Ґутенберґа.

Друки, виготовлені при житті Й. Ґутенберґа, в тому числі й 42-рядкова Біблія, не мали вихідних даних, але дослідники книги пов'язують ці видання з іменем винахідника книгодрукування. Ці припущення, правда, ще чекають аргументованого наукового підтвердження. Окрім «Сивіллиної книги» і «Турецького календаря», Й. Ґутенберґові приписують видання «Служебника Констанцької єпархії» (умовно 1445), видрукованого шрифтом, дещо схожим на шрифт Майнцького Псалтиря, але меншого кегля. Вважають надрукованими Й. Ґутенберґом «Турецьку буллу» Папи Калікста III від 29 червня 1455 р. та дві індульгенції, які співвідносяться з падінням Візантії у 1453 р. і закликами католицьких ієрархів до боротьби проти турецьких загарбників, тому науковці датують відповідно 1454–1455 рр. До цих видань також відносять «Опис архієпископств і єпископств» (1456), знайдений

Оздоблена від руки сторінка 42-рядкової Біблії Йоганна Гутенберга. Майнц. 1455 р.

у кришці старої оправи в Києві, одноаркушеву молитву, календар на 1457 р. з рецептами та порадами з пускання крові, німецький «Цизіан» — календар із описом церковних свят — і «Астрономічний календар» (1457–1458). Видань латинської граматики Е. Доната невеликих обсягів, надрукованих на пергаменті ґутенберґівськими шрифтами, науковці налічують 24.

Історики висловлюють припущення, що Й. Ґутенберґ почав технічні та художні підготовчі роботи до друку Майнцького Псалтиря. Але в колофоні цього Псалтиря, надрукованого в 1457 р. у друкарні Фуста-Шеффера (останній одружився з донькою свого господаря), прізвища Й. Ґутенберґа поряд із вказаними не подано.

Багато дискусій триває з приводу монументального видання 36-рядкової Біблії, надрукованої останнім варіантом першого ґутенберґівського шрифту (ДК). Вона схожа за структурою на 42-рядкову Біблію, але поступається їй за якістю виконання технологічних процесів. Історики припускають, що Й. Ґутенберґ приблизно у 1459–1461 рр. відлив новий шрифт і в м. Бамберґ видрукував 36-рядкову Біблію разом зі своїм учнем Альбрехтом Пфістером на кошти місцевого єпископа.

Історики також вважають, що за допомогою Й. Ґутенберґа у 1459 р. була створена Майнцька архієпископська друкарня, у якій надруковано енциклопедичний латинський словник з початковою граматикою «Католикон» (1460). Цей словник було складено ще у 1286 р. домініканцем Іоанном Бальбусом де Януа (Бальбо).

У колофоні видання йдеться про виготовлення книги не за допомогою очеретини, грифеля чи пера, а завдяки винайденню книгодрукування зі складаних форм. Тут згадується і безіменний винахідник, який прославив німецьку націю. Можливо, колофон до «Католикона» був складений майнцьким архієпископом Дітером фон Ізенбурґом (у минулому ректором Ерфуртського університету), який у 1461 р. за реформістські погляди був зміщений зі своєї посади Папою Римським.

Про останні роки життя Й. Ґутенберґа та тодішню його друкарську діяльність даних практично не збереглося. Відомо, що у 1462 р. він присягнув новому майнцькому архієпископу Адольфу фон Нассау, був зарахований до його свити й отримав від церковного ієрарха довічне забезпечення.

Й. Ґутенберґ помер 3 лютого 1468 р. Могила великого сина Німеччини, на жаль, не збереглася, оскільки францисканську церкву в Майнці, де він був похований, неодноразово перебудовували, а в середині XVII ст. вона була зруйнована. Спогадів учнів та помічників про життя і діяльність винахідника європейського способу книгодрукування не залишилося.

Тільки у Кельнській хроніці від 1499 р. записано, що першим винахідником книгодрукування (der erste vynder der druckerye) був Йоганн Ґутенберґ, що друкування почалось у 1440–1450 рр. Але ще за життя Й. Ґутенберґа слава про нього як про великого книгодрукаря вийшла далеко за межі Німеччини. Наприклад, зберігся наказ французького короля Карла VII від 4 жовтня 1458 р. про відрядження майстра Ніколя Жансона до Майнца, щоби той навчився виготовленню пуансонів і матриць у «лицаря Йоганна Ґутенберґа».



Die·xvii·Fabel von ainem buwman·

Stäte vnd flyssige arbait / gebirt ain schacz·Dar von hör ain fabel ·Ain buwman hette etlich sün / vnd als er bekennet das end synes lebens nahet syn / begeret er die selben syne kind in

Езоп. Байки. Фрагмент шпальти. Йоганн Цайнер. Ульм. 1477 р.

Новий спосіб книгодрукування почав активно поширюватися в країнах Європи ще за життя Й.Гутенберга. До 1470 р., наприклад, у Німеччині, Італії, Голландії, Швейцарії та Франції налічувалося тільки 15 друкарень. А у три останніх десятиліття XV ст. у цих країнах, а також в Англії, Іспанії, Португалії, Данії, Бельгії, Швеції, Австрії, Угорщині, Польщі та Хорватії їх діяло вже понад 1000. Книгодрукування справило потужний вплив на розвиток світської літератури, перш за все — навчальних і науково-популярних видань, а це, в свою чергу, дало поштовх до розвитку національних літератур і культур. Наприклад, в Італії «Божественна комедія» Данте до 1500 р. була перевидана 15 разів, «Канцони» Ф. Петрарки — 31, а «Декамерон» Дж. Боккаччо — 11 разів. Широковідомі байки Езопа за цей час перевидані різними європейськими мовами понад 100 разів загальною кількістю 20 тисяч примірників. До кінця XV ст. читачі змогли ознайомитися з творами Есхіла, Софокла, Евріпіда, Ксенофонта, Платона, Овідія, Апулея, інших видатних авторів античної філософії та літератури. Від часу виготовлення Й. Гутенбергом 42-рядкової Біблії до 1500 р., тобто за період життя людини, європейські друкарі виготовили книг набагато більше, ніж скриптори переписали їх за кілька минулих століть.

частина третя



ПОШИРЕННЯ ДРУКАРСТВА У ЄВРОПІ В XV СТ.

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІМЕЧЧИНІ

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІТАЛІЇ

КНИГОДРУКУВАННЯ У ФРАНЦІЇ

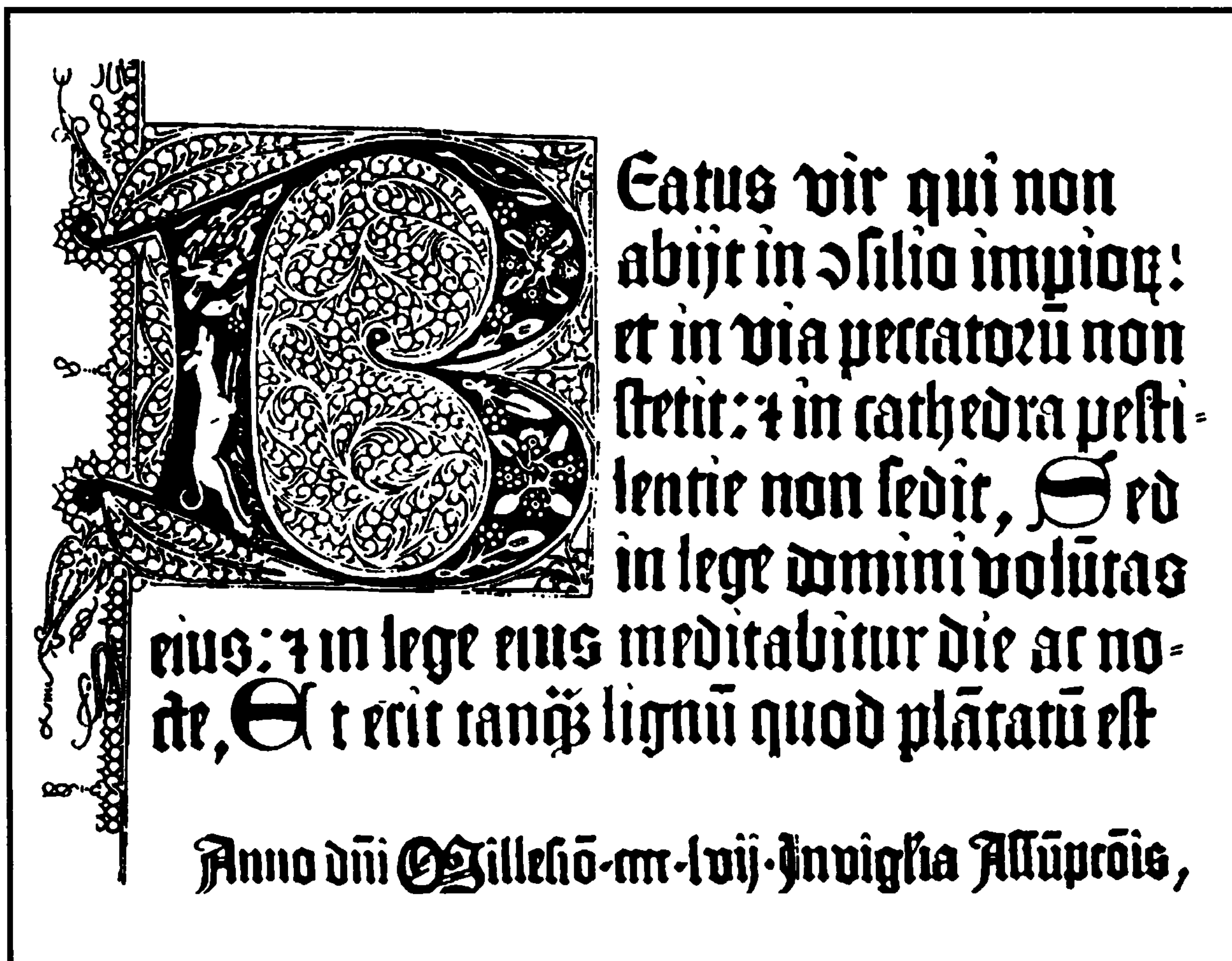
КНИГОДРУКУВАННЯ В АНГЛІЇ

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІСПАНІЇ

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІДЕРЛАНДАХ

ПЕРШІ ПІВДЕННОСЛОВ'ЯНСЬКІ ДРУКИ

ПЕРШІ КИРИЛИЧНІ ДРУКИ


Eatus vir qui non
abijt in ꝯsilio impioꝝ:
et in via peccatoꝝ non
stetit: ⁊ in cathedra pesti-
lentie non sedit, Sed
in lege domini volũtas
eius: ⁊ in lege eius meditabitur die ac no-
cte, Et erit tanq̃ lignũ quod plãtatũ est

Anno dñi Millesĩo·cccc·lvij·Invigilia Assũpcõis,

Майнцький Псалтир. Фрагмент першої сторінки. Йоганн Фуст і Петер Шеффер. Майнц. 1457 р.

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІМЕЧЧИНІ

Відокремившись від Йоганна Ґутенберґа, Йоганн Фуст і Петер Шеффер у 1445 р. засновують у Майнці книговидавниче виробництво — друкарню Фуста-Шеффера, яка проіснувала понад 100 років.

У перше десятиліття найбільшим досягненням їх друкарсько-видавничої діяльності стали видання Майнцького Псалтиря (1457) і 48-рядкової Біблії (1462).

Майнцький Псалтир надрукований двома чудовими шрифтами розміром 12 і 14 мм, які, можливо, П. Шеффер розробляв ще разом із Й. Ґутенберґом. Нагадаємо, що після судового рішення вилиті шрифти і підготовлений макет Псалтиря стали власністю Й. Фуста.

У Майнцькому Псалтирі вперше в книговидавничій практиці видруковані рубрики та двоколірні ініціали. Також уперше в колофоні вміщені видавнича марка та вихідні дані.

Після смерті Й. Фуста П. Шеффер став повноправним власником друкарської фірми

і заходився розширювати книговидавничу діяльність. Щоби пожвавити продаж своїх видань, у 1470 р. він надрукував список виготовлених ним книг, складений з 21 назви. Пізніше він постійно вносив до цього списку нові видання.

Серед видань П. Шеффера заслуговує на увагу ілюстрована книга рецептів, надрукована в 1484 р. латиною під назвою «Гербарій» і перевидана у 1485 р. німецькою мовою під назвою «Малий сад здоров'я».

В обох виданнях використано багато (368) ілюстрацій із зображенням рослин, виконаних технікою гравюри на дереві та розфарбованих від руки.

У 1458 р. книгодрукування було започатковане у Страсбурзі — місті, з яким пов'язані довгі роки друкарських експериментів Й. Ґутенберґа. Засновником страсбурзької друкарні став Йоганн Ментелін (1410–1478), який працював помічником винахідника ще у Майнці. Й. Ментелін вилив більш округлий шрифт ґотичного накреслення і надрукував ним дві Біблії: латиною у двох томах (1460) і німецькою мовою (1466). Біблія 1466 року вважається в Німеччині першою Біблією, надрукованою рідною мовою. Й. Ментелін поставив книговидавничу справу на широку основу: збільшив тиражі своїх видань, друкував рекламні листівки з назвами книг і вказівками, де і в якого продавця можна їх придбати.

Зять Й. Ментеліна — Адольф Руш — надрукував у 1474 р. книгу «Правила богослужіння», вперше в Німеччині використавши для цього шрифт антиквеного накреслення.

У Страсбурзі незабаром майже одночасно відкрилися кілька друкарень, де видавали твори фольклорного характеру, праці гуманістів, у тому числі й сучасних, навчальну, теологічну та богослужбову літературу. Загалом до кінця XV ст. у Страсбурзі працювали близько 20 друкарів.

У м.Бамберґ перша друкарня заснована приблизно 1457 р. Альбрехтом Пфістером (1410–1466). Він друкував твори німецької народної літератури ґутенберґівським шрифтом, яким була видрукована 36-рядкова Біблія. Можливо, цей шрифт Й. Ґутенберґ залишив після виготовлення Біблії своєму учневі й помічнику. Багато видань А. Пфістера були добре ілюстровані: збірка байок У. Бонера «Коштовний камінь» у двох виданнях (1461), «Чотири історії» (1462), три видання «Біблії бідних» (1464) та ін.

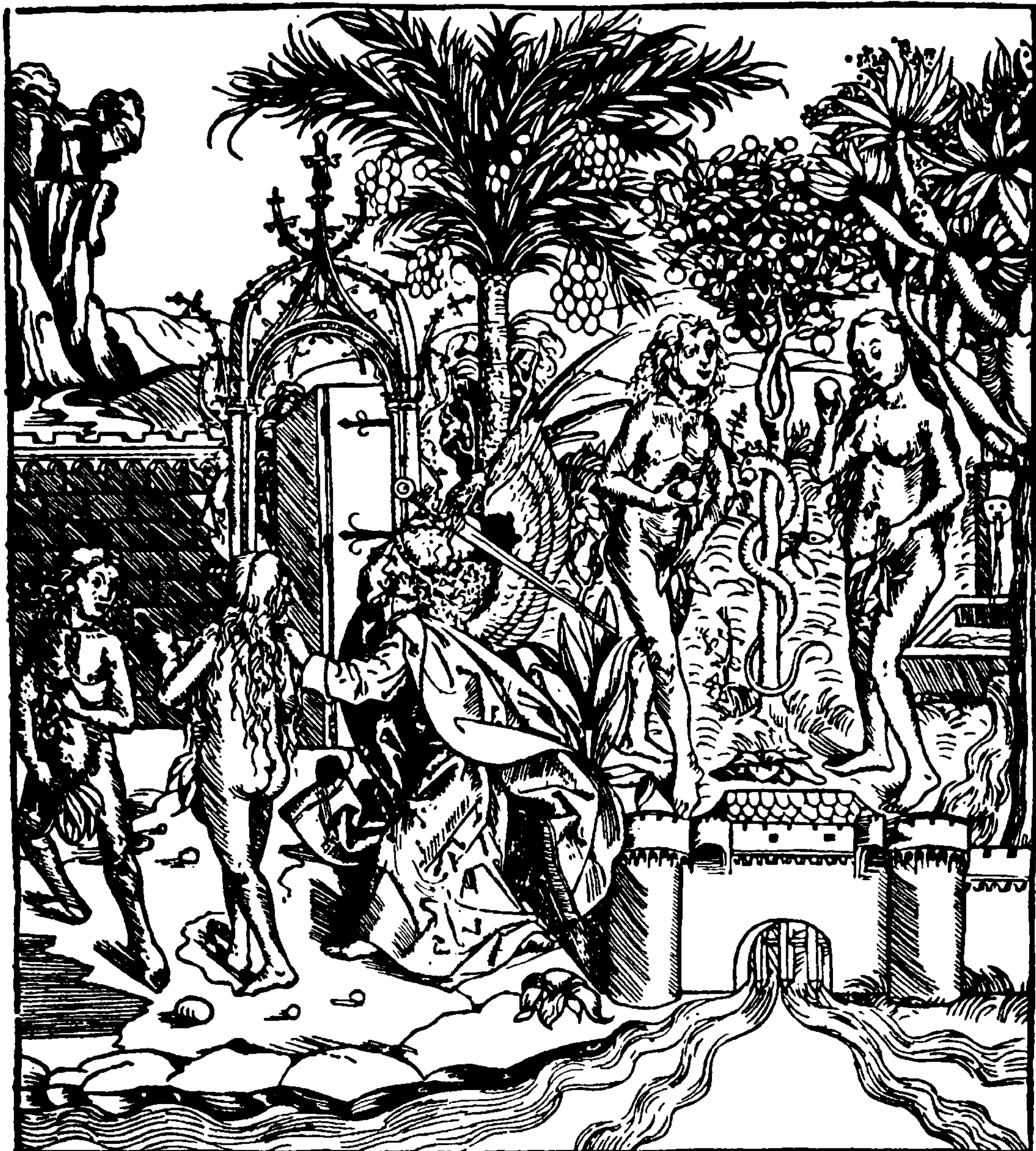
А. Пфістер вперше почав відтворювати ілюстрації друкарським способом. Це були гравюри на дереві, які друкувалися з однієї форми спочатку за два друкарських прийоми, а пізніше — за один прийом.

Досить швидко з'явилися перші друкарні в Кельні, Авґсбурзі, Нюрнберзі, Ельтвіллі, Базелі й інших економічно розвинених містах.

У Кельні діяла архієпископська кафедра, активно працював університет, який був одним із осередків схоластичної теології. До кінця століття в різні роки тут працювали 29 друкарів, які виготовляли в основному теологічну літературу латиною. Ці книги користувалися великою популярністю в багатьох містах Німеччини, а також у Нідерландах і Англії. Першим кельнським книгодрукарем був Ульріх Целл із Ханау, який опанував друкарську справу, ймовірно, у Майнці. Він видав близько 200 книжок, невеликих за обсягом і форматом ін-кварто. Близько 400 найменувань видав Генріх Квентель, у тому числі і два видання Кельнської Біблії (1478), яка містила 125 ксилографій.

В Авґсбурзі книги вперше почав друкувати Ґюнтер Цайнер, який, можливо, навчився друкарської справи в Й. Ментеліна у Страсбурзі. Серед 22 перших авґсбурзьких друкарів провідне місце належить Ерхарду Ратдольту (1447–1528). Деякий час він працював у Венеції, де досяг значних успіхів, а в 1486 р. повернувся до Авґсбурґа. У своїх численних виданнях він використовував чудові антиквені та круглоґотичні шрифти типу ротунда 14 різних кеглів, а також орнаментально-декоративні прикраси, вилиті ним ще у Венеції. Видання Е. Ратдольта видавалися з багатьма ксилографіями. Зауважимо, що він перший у Європі почав друкувати багатоколірні ілюстрації. У 1486 р. в друкарні Е. Ратдольта вперше надруковано таке видання, як каталог шрифтів.

У Нюрнберзі з 1470 р. майже одночасно почали друкувати книги Антон Коберґер (1445–1513) та Йоганн Зензеншмідт (останній вчився у помічника Й. Ґутенберґа Генріха Кефера). У друкаря А. Коберґера працювали художники-ілюмінатори, гравери, коректори, словолитники, друкарі, брошурувальники та майстри інших професій. Залучивши до співпраці заможних компаньйонів, він відкрив книговидавничі філії у Венеції, Любеку, Парижі, Кракові та почав друкувати велики-



Cumqz suggerente diabolo in forma serpentis prothoparetes mandatuz dei transgressi fuissent: maledixit eis deus: et ait serpenti. Maledict' eris inter omnia animantia z bestias terre: super pectus tuum gradieris: et

Adam primus homo formatus de limo terre triginta annorum apparens imposito nomine Eua vxori sue. Cuz de fructu ligni vetiti oblato ab vxore sua comedisset: eiecti sunt de paradiso voluptatis: in terram maledi

Гартман Шедель. Всесвітня хроніка. Сторінка видання. Антон Кобергер. Нюрнберг. 1493 р.

ми тиражами дешеві масові видання багатьма європейськими мовами. З його друкарні в Нюрнберзі у 1493 р. вийшли два великоформатних розкішних видання (латинською та німецькою мовами) «Всесвітньої хроніки» Гартмана Шеделя. У кожному з них використано 1809 ілюстрацій, надрукованих із 645 дереворитів, виконаних різьбярами на дереві за малюнками художників Міхаеля Вольгемута (1433–1519) і Вільгельма Плейденвурфа. У 1498 р. А. Коберґер видав знамениту серію ксилографій «Апокаліпсис», виконану видатним художником Німеччини Альбрехтом Дюрером (1471–1528). Про плідну книговидавничу діяльність А. Коберґера свідчить рекламний проспект його фірми за 1473–1513 рр. із 200 назвами книжок, виготовлених у його друкарні.

До кінця XV ст. друкарні діяли у 75 містах Німеччини, видаючи літературу найрізноманітнішого змісту — від канонічної до гуманістичної. Тільки німецькою мовою було надруковано близько 600 найменувань. У м. Базель надрукували одну з найвідоміших книг кінця XV ст. — «Корабель дурнів» (1494). Ця книга, написана професором права Себастьяном Брантом (бл. 1458–1521), являла собою гостру антиклерикальну сатиру. Видання оформлене чудовими ксилографіями, які, як вважають дослідники книжкового

мистецтва, виконані за участю молодого А. Дюрера, що працював на той час у Базелі.

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІТАЛІЇ

Засновниками книгодрукарства в Італії були майстри німецького походження. Під час штурму Майнца 28 і 29 жовтня 1462 р. війська графа Адольфа Нассауського зруйнували багато будинків. Постраждала і друкарня Фуста-Шеффера. Багато учнів і помічників Й. Ґутенберґа та П. Шеффера в пошуках роботи переїхали до інших міст Німеччини, а також до Франції та Італії. Німецькі друкарі Конрад Свейнхейм і Арнольд Паннарц у містечку Субіако поблизу Риму відкрили першу в Італії друкарню (1465). У 1467 р. вони переїхали до Риму, де надрукували «Листи до друзів» Ціцерона виготовленим для цього шрифтом антиквеного накреслення.

У ранній період книгодрукування в Римі працювали ще кілька провідних друкарів німецького походження, серед яких був Ульріх Ган. У 1467 р. він надрукував книгу Туррекремати «Роздуми». У ній вперше в Італії друкарським способом відтворені ілюстрації, виконані технікою гравюри на дереві. Крім цього, у 1476 р. в книзі «Римський Требник» Ульріх Ган вперше надрукував ноти зі складеної форми.

З'явилися друкарні і в інших містах Італії: у 1470 р. — у Фоліньйо, у 1471 р. — у Феррарі, Флоренції, Мілані, Болоньї та Неаполі. Учень Й. Ґутенберґа Йоганн Нумейстер у 1470 р. в м. Фоліньйо вперше надрукував «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі (1265–1321).

Найбільше книгодрукарська справа розвинулась у Венеції — місті, яке на той час було одним із потужних економічних центрів Європи. Через Венецію проходили майже всі торговельні шляхи країн Європи і Сходу.

Німецькі друкарі брати Йоганн і Венделін фон Шпеєр здійснили у Венеції два видання Ціцерона «Листи до друзів» (1469). Брати вперше почали друкувати книги живою італійською мовою: у 1470 р. «Канцони» («Книга пісень») Ф. Петрарки, а у 1471 р. — перший італійський переклад Біблії.

З Венецією пов'язана і діяльність французького типографа Ніколя Жансона, який свого часу навчався мистецтву книгодрукування у Й. Ґутенберґа. Після навчання Н. Жансон через політичне загострення у Франції не повертається туди, а їде до Венеції і згодом стає одним із провідних видавців книг. За 10 років, починаючи з 1470 р., він надрукував близько 150 видань.

Н. Жансон одним із перших дійшов висновку, що мистецтво книгодрукування, на відміну від рукописної книги, має базуватися на інших естетичних засадах, — на красі та читабельності друкарського шрифту і функціонально чіткій побудові складеної шпальти. Він спроектував і вилив новий шрифт — *антикву*, графіка якого вже повністю відповідала мистецьким поглядам доби Відродження: великі літери майстер створив на основі стародавніх римських капітальних літер, а малі — на основі рукописних шрифтів XV ст. Цей шрифт у подальшому став для багатьох європейських друкарів взірцем. Використовують його і в наш час. Н. Жансон та інші венеціанські друкарі почали приділяти більше уваги новим творчим принципам художнього оформлення друків: наголошували на функціонально-конструктивній побудові шпальт, скромніше, порівняно з рукописами, використовували орнаментально-декоративні прикраси, підкреслюючи перш за все красу складеної шпальти.

На розвиток книгодрукарського мистецтва у Венеції вплинув і німецький майстер Ерхард Ратдольт. Він видав тут 66 книжок, у тому числі й Календарі Реґіомонтана на 1476 р. та 1478 р. У 1482 р. він уперше видав «Початки» Евкліда. На полях книги містилося понад 400 ксилографічних накреслень, схем і різноманітних математичних фігур.

Е. Ратдольт одним із перших серед венеціанських майстрів книги почав дбати про художню цілісність книжкових розгортів. Наприкінці XV ст. у Венеції діяло 150 друкарень, серед яких були і досить потужні. Наприклад, брати Грегоріус і Йоганн Грегоріуси до кінця XV ст. видали багато праць класиків античної літератури, твори з астрономії, медичні та юридичні книги. Їх видання багато оздоблені декоративним рослинним орнаментом та ілюстраціями, вирізьбленими на дереві, з чіткою контурною лінією в малюнку персонажів.

Провідним венеціанським книговидавцем, італійцем за походженням, був Альд Мануцій (1450–1515), відомий своїми гуманістичними поглядами. Він заснував друкарню у 1495 р. і почав книговидавничу справу з друкування творів Арістотеля у 5 томах. Свої видання А. Мануцій друкував антиквеними шрифтами.



Prologus.

INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO PROLOGVS EIVSDEM.

ROXIME CVM ORIGENIS Psalteriu quod Enchiridion ille uocabat strictis & necessariis interpraetationibus annotatum in cōmune legeremus: simul uterq deprahēdimus nonnulla eum uel perstrinxisse leuiter: uel intacta poenitus reliquisse: de quibus in alio opere latissime disputauit: quo scilicet non poterat rē magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate quae inter nos est: studiose & sedule postulasti: ut quaecūq mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius quā interpraetationibus adnotarem. Et (quod solent hi facere qui in breui tabella terrarum & urbium situs pingunt: & latissimas regiones in modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quasi praetenēs aliqua perstringerē: ut ex paucis quae tetigissem intelligantur & caetera quae ommissa sunt: quam uim habeant atq rationem. Non q putem a me posse dici quae ille praeterit: sed quo ea quae in Thomis uel homeliis ipse disseruit uel ego digna arbitror lectione: in hunc angustū commentariolum referam. Psalterium graecum est: & latine organum dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmus dicitur: eo qd a psalterio nomen accepit: uel pro saltandum. Quamuis Dauid omnes psalmos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui praetitulati esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur. Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq psalmi intellectus. Quid est titulus nisi clauis? (Vt ita dixerim) in domo nō igreditur nisi per clauim ita & uniuscuiusq psalmi intellectus per clauem: hoc est per titulum intelligitur: in cuius persona cantatur: aut in persona christi: aut in persona ecclesiae: aut in persona prophetae.

a A A =

Оздоблена сторінка Псалтиря. Брати Грегоріуси. Венеція. 1498 р.

У 1499 р. він видав італійською мовою книгу Франческо Колонни «Гіпнеротомахія Поліфіла» («Війна сну та любові»), яка стала справжнім шедевром книгодрукарського мистецтва.

Певною друкарською культурою відзначалися також книги, виготовлені у Флоренції в друкарні Нікколо ді Лоренцо, який приділяв велику увагу мистецтву ілюстрування. Він уперше почав використовувати при друкуванні суміщення на одному аркуші мідьоритних ілюстрацій, виконаних спочатку на верстаті для глибокого друку, з текстом, надрукованим пізніше на верстаті для високого друку. Цим способом він видрукував у 1477 р. книгу Антоніо Беттіні «Божественна гора», а у 1481 р. — «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі з мідьоритними ілюстраціями, вирізьбленими за малюнками Сандро Боттічеллі (1445–1510).

З Італією кінця XV ст. пов'язаний також розвиток друкування єврейської та грецької книги: у 1475 р. тут надрукована перша книга давньоєврейською мовою, а у 1476 р. — перша книга грецькою. До кінця століття друкарі з родини Колонтів видрукували давньоєврейською мовою понад 160 книг.

КНИГОДРУКУВАННЯ У ФРАНЦІЇ

У Франції книги почали друкувати в 1470 р. при Людовіку XI, коли провідні професори Сорбоннського університету в Парижі, прихильники гуманістичних поглядів, запросили до Франції трьох друкарів із Німеччини: Ульріха Ґерінґа, Міхаеля Фрібурґера та Мартіна Кранца. Першим їх виданням було зібрання листів італійського гуманіста Гаспаріно Бер-


a

Pres ces choses manda le
roy gontran au roy childe
rich son nepueu quil venist
au parlemẽt qui auoit este
prins ẽtre eulx par cõmun
accord. Le roy chilberich y vit a grãt pla-
te de ses barons et cheualiers. Et le roy
gõtran dautre part. Quãt le parlemẽt fut
assemble le roy gontran mãda que les mes
sagiers gõdouault fussẽt amenez auãt en
la presence de to⁹. Lors cõmãda quilz racõp
tassẽt leur messaige si cõme ilz auoiẽt fait

Історія Франків. Початкова сторінка. Антуан Верар. Париж. 1493 р.

цічі із Бергамо (1470). Потім вони друкували здебільшого наукові трактати і навчальні посібники латиною.

У Парижі досить швидко з'явилися друкарні з місцевими власниками. Наприклад, Паск'є Бономм перший надрукував 3-томне видання французькою мовою — «Велику французьку хроніку» (1476). Книговидавець Жан Дюпре створив потужну книговидавничу фірму з філіями в інших містах Франції, до складу якої входили друкарні, видавництва та книжкові крамниці. Він надавав перевагу виданням масової літератури французькою мовою, але друкував і розкішні ілюстровані Молитовники та Часослови.

У 80-х роках великої популярності в Парижі набули видання Антуана Верара — гарно оформлені книги розважального змісту французькою мовою — лицарські романи, збірки новел і хроніки. У Парижі він мав власну друкарню, але й одночасно замовляв виготовлення книг іншим друкарям. Якщо книги були надруковані в нього, у книзі зазначалося: «Надруковано А. Вераром» («Imprime par A. Verard»), якщо на замовлення в інших друкарів — «Надруковано для А. Верара» («Imprime pour A. Verard»). Поділ праці на книгодрукарську і суто видавничу утвердився пізніше — у XVI ст.

Другим книговидавничим осередком Франції стало промислове і торговельне місто Ліон. Тут діяло багато потужних друкарень, у тому числі й друкарня Йоганна Трекселя.

До кінця XV ст. у Франції налічувалося близько 60 друкарень. На належному рівні друкувалися ілюстровані видання. Деякі друкарі

That it shal wakyn alle this company
But it shal nat be of philosophy
Ne of phisicias ne termes queynte of lawe
There is but lytel latyn in my mawe

Here endith the squyers prologue
And here begynneth his Tale



a T surrye in the londe of Tartary
There duelled a kyng that warred russy.
Throught whiche ther dyed many a doughty man

Джеффрі Чосер. Кентерберійські оповідання. Початкова сторінка. Вільям Кекстон. Лондон. 1478 р.

на замовлення заможних колекціонерів виготовляли частину тиражу багато ілюстрованих видань на папері кращої якості або на тонкому пергаменті, іноді з розфарбованими від руки гравюрними прикрасами й ініціалами та індивідуальними оправами.

КНИГОДРУКУВАННЯ В АНГЛІЇ

Початок книгодрукування в Англії пов'язаний з іменем англійського літератора і купця Вільяма Кекстона (1421–1491), який навчався друкарського ремесла протягом 1470–1472 рр. у Кельні та Брюгге. Відкривши у Лондоні першу друкарню, він почав у 1476 р. друкувати індульгенції латинською мовою. Пізніше видав першу датовану англійську книгу «Висловлювання філософів» (1477) та «Кентерберійські оповідання» (1478) Джеффрі Чосера. В. Кекстон друкував книги переважно англійською мовою, приділяючи основну увагу творам середньовічної й сучасної англійської літератури. Іноді в його друкарні виготовляли ілюстровані книги. Всього В. Кекстон видав приблизно 100 книг, із них 78 англійською мовою.

Наприкінці XV ст. в Англії склалися несприятливі умови для розвитку національної книговидавничої справи: король Річард III видав наказ, який значно обмежував діяльність англійських друкарів, зокрема видання книг рідною мовою, і надавав певні пільги іноземним книговидавцям.

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІСПАНІЇ

В Іспанії перше друковане видання датується 1473 р. Це індульгенція, що закликає народ до боротьби з турецькими загарбниками. Друкування в Іспанії також пов'язане з

діяльністю німецьких друкарів, які у 1475 р. відкривають друкарню у Валенсії, а пізніше — у Сарагосі й Барселоні. Згодом друкарні з'являються у Бургосі, Саламанці та Севільї. У Севільї, наприклад, було розпочато друкування великоформатного «Словника іспанської мови» (1490). У 1493 р. іспанський друкар Педро Поза надрукував у Барселоні великим тиражем розповідь про морську мандрівку Х. Колумба та відкриття ним Нового Світу — Америки. Загалом же книгодрукарська справа в Іспанії розвивалася під пильним цензорським наглядом інквізиції.

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІДЕРЛАНДАХ

Початок книгодрукування в Нідерландах, до складу яких входили Голландія і Фландрія, датується 1475 р. З цією країною пов'язана легенда про винайдення Л. Костером книгодрукування, який нібито надрукував рухомими металевими літерами книгу «Дзеркало людського порятунку». Але це видання не датоване, до того ж, на думку вчених, його виготовлення припадає на 60-ті роки XV ст.

Перші друкарні були засновані в м. Ельст (Східна Фландрія) та м. Утрехт. В Ельсті німецький друкар Йоганн фон Падерборн надрукував латинську граматику (1472), а в Утрехті місцеві друкарі Н. Кетелер і Г. Лемпт — «Історію схоластики» (1473). У м. Брюгге з 1475 р. почала діяти друкарня Колара Мансіона, який велику увагу приділяв рисункові друкарських шрифтів і підтримував тісний зв'язок з англійським першодрукарем В. Кекстоном.

Потужні друкарні функціонували згодом у містах Девентер і Антверпен. У них працювали відомі друкарі Жерар Лееу і Якоб Беллерт.

ПЕРШІ ПІВДЕННОСЛОВ'ЯНСЬКІ ДРУКИ

Найдавніша книга хорватського автора — проповідь єпископа Миколи Мордуського, була видана латинською мовою у Римі (1474). Перша слов'янська богослужбова книга — церковнослов'янський Міссал (1483) — була надрукована глаголичним шрифтом, можливо, у хорватському містечку Косинь. Книгознавці вважають, що місце видання Міссала — Венеція. Прізвище видавця і місце виготовлення друку в колофоні не вказані. Глаголичні друки виготовлялися також у містечку Сені (Хорватія) протягом 1493–1507 рр. у друкарні, заснованій Блажо Баромичем.

У Венеції глаголичні книжки виготовлялися в друкарнях Перегринуса де Паскуалібуса та Андреаса Торресануса де Асула. Мова книг — церковнослов'янська, пристосована до хорватської. Перша книга, написана латинськими літерами, але хорватською мовою — Євангеліє, — була надрукована у Венеції (1495).

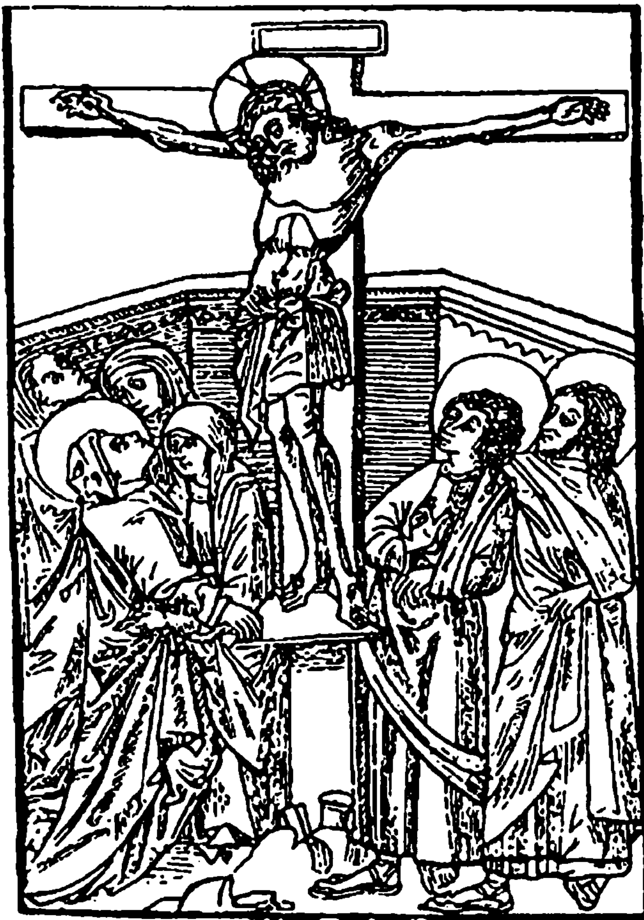
ПЕРШІ КИРИЛИЧНІ ДРУКИ

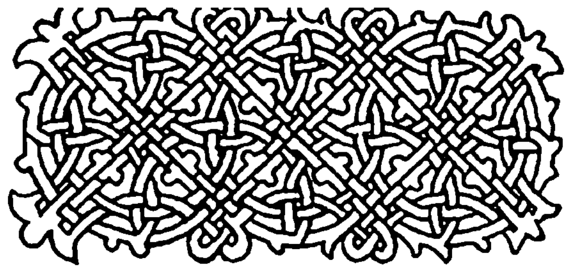
Протягом останнього десятиліття XV ст. у Кракові — тодішній столиці Королівства Польського — з'явилися перші надруковані кирилицею книги для православних слов'ян. Їх виготовив у 1491 р. Швайпольт Фіоль (бл. 1460 — після 1525).

«Доля судила, — пише відомий український книгознавець І. Огієнко, — щоб найперші книжки, надруковані кирилицею, серед цілого слов'янства були українські. Перший друкар українських книжок був родом німець — Швайпольт Фіоль, походив десь із Нейштадту в Франконії, де родина Фіолів була поширена. Рід Фіолів рано емігрував до Польщі і батько нашого Швайпольта (Святополка) жив, здається в Любліні, а пізніше перейшов до Кракова. В той час у Кракові жило багато українців, тут була для них окрема православна церква. От десь з цими краківськими українцями й зійшовся Фіоль, і навчився від них мови (а знав її ще з Любліна)».

З друкарні Ш. Фіоля вийшло чотири кириличні книги, надруковані церковнослов'янською мовою, з яких дві — Октоїх (Осмогласник) і Часослов (Часовник) — датовані 1491 р. У Тріоді пісній і Тріоді цвітній дати виходу немає. В колофонах датованих книг вказано прізвище видавця: «Докончана бые сия книга у великом граді у Кракові при державе великого короля полского Казимира. И докончана быс мещанином краковьскимъ Шваиполтомъ, Фіоль, из немець немецкого роду, Франк».

Хоча у Тріодях немає вихідних даних, дослідники книги приписують їх Ш. Фіолю, оскільки за друкарськими та художніми ознаками вони дуже близькі до фіолівських книг. Існує припущення, що, крім перелічених книжок, Ш. Фіоль виготовив ще один друк — Псалтир, який, на жаль, до нашого часу не зберігся.





Розгорт Октоїха. Швайпольт Фіоль. Краків. 1491 р.

Тексти для літургічних видань Ш. Фіоля були відредаговані згідно зі східнослов'янською рукописною традицією, але, як підкреслюють книгознавці, в них наявні риси, притаманні тогочасним українським рукописам.

Кириличні шрифти для фіолівських видань виготовив колишній студент Краківського університету Рудольф Борсдорф. Їх рисунок створений на основі раннього півуставу, що склався у давній українській писемності.

Видання Ш. Фіоля за своєю структурою та художнім оздобленням скидалися ще на східнослов'янські рукописи. Октоїх і обидві Тріоді були видані форматом в аркуш, а Часослов — у 1/4 частку аркуша. Шрифт був великий і відзначався певною щільністю, тому рядки виглядали насиченими. Не всі штамби літер були однакової товщини і не завжди закінчувалися чіткими засічками. Для окремих знаків, як це робилось у рукописній книзі, було запроектовано по кілька накреслень. Наприклад, тільки для однієї літери «О» виготовлено 8 варіантів. Всього для складання кириличних друків Р. Борсдорф вилив 230 графічних знаків.

Складання виконане ще недостатньо акуратно: на деяких сторінках відсутні проміжки між словами, трапляються рядки різної довжини, форматування рядків нерівномірне, шпальта вузька — 23 × 13 см. Пагінація та кустоди відсутні, але у зошитах є сигнатура, а в кінці книг містяться реєстри (покажчики порядку розміщення зошитів).

Оздоблення фіолівських видань небагате. Тріодь цвітна та Октоїх відкриваються фронтиспісними дереворитами із зображенням Розп'яття. Це найстаріша гравюра на дереві в кириличних друках. Мистецтвознавці зазначають, що її композиційна побудова та стилістика різьблення на дереві близькі до нюрнберзької школи граверів.

Ш. Фіоль використав одну заставку, декоративна композиція якої побудована з елементів плетінчастого орнаменту, притаманного галицьким рукописам того часу. Ініціальні літери також виконані з плетінки. Декоративне оздоблення книг доповнюється кіноварними літерами та ломбардами (тип ініціальних літер). Як і в східнослов'янських рукописах Ш. Фіоль у своїх друках використовував багато червоної фарби. Тексти починаються з червоних в'язевих рядків, а на останніх сторінках двох датованих книжок заверстана гравюра на дереві із зображенням герба Кра-

кова та ініціалами Ш. Фіоля «S. V.». Він друкував книги двома фарбами з однієї друкарської форми, але у два фарбопрогони.

Науковці протягом тривалого часу намагаються дати відповідь на два кардинальних питання: про походження першого книговидавця кириличних друків Ш. Фіоля і про те, хто був замовником надрукованих ним найбільш уживаних у слов'ян літургійних книг православного віросповідання. У 1479 р. Ш. Фіоль прийняв міську юрисдикцію в Кракові та записався до цеху краківських золотарів — він гаптував на шовку золотом, сріблом і коштовними каменями. Крім того, він був здібним механіком: винайшов пристрій для відпомповування води зі свинцевих копалень і отримав королівський привілей (патент) від 9 березня 1489 р. Сконструйовані ним машини працювали не тільки в королівських, а й у приватних копальнях Карпат.

Підкреслюючи своє походження, Ш. Фіоль у колофоні до Октоїха пише, що книга надрукована краківським городянином Швайпольтом Фіолем, за походженням «із німець, німецького роду, франк». Такий самий запис є в колофоні Часослова.

Ще у першій половині XIX ст. відомі польські бібліографи Є. Бандтке та Й. Лелевель, а пізніше й польський учений-літературознавець К. Естрайхер, висловили припущення, що Ш. Фіоль мав слов'янське походження. Досліджуючи зміст колофонів, К. Естрайхер прочитав вищенаведений текст інакше — що Ш. Фіоль друкував книгу не сам, а з помічником, німцем Франком.

Згодом деякі книгознавці прийняли цю гіпотезу і стали іменувати Фіоля Святополком. Але більшість істориків книги, зокрема О. Сидоров, Є. Немировський, Я. Ісаєвич на основі змісту вже досліджених краківських архівних документів висловлюються на користь версії німецького походження першодрукаря. Адже у краківській міській книзі чітко записано: «...Швайпольт Фіоль із Нойштадта на Ейше, гаптар». Це містечко було розташоване поблизу Нюрнберґа на землях історичної області Німеччини, яка у той час іменувалася Франконією. До речі, з цих документів стало відомо, що Ш. Фіоль був не тільки ремісником і здібним механіком, а й успішним комерсантом: орендував стайню, закуповував меблі, надавав позики. Ймовірно, що книгодрукарська діяльність була для нього теж комерційною справою. З цього приводу О. Сидоров зазначає: «За всіма даними ми повинні були б дивитися на нього не як на якогось замаскованого Святополка Фіалу (так його хотіли б називати давні російські бібліографи, що бажали бачити в ньому ідейного «православного»), а як на виконавця замовлення зі сторони, для якого-небудь центру, де діяла русько-слов'янська церковна організація».

Відомо, що згідно з міським правом Кракова ремісничою справою можна було зайнятися тільки тоді, коли ремісник офіційно отримав «право громадянства» міста, проживши у Кракові не менше двох років, забезпечився порукою заможних громадян міста, а також був католицької віри. Фіоль відповідав усім цим вимогам, тому, можливо, погодившись із поважними замовниками, побудував і очолив кириличну друкарню. До того ж від нього не вимагалося редагувати тексти для друкування. Ймовірно, вони вже були кимось підготовлені.

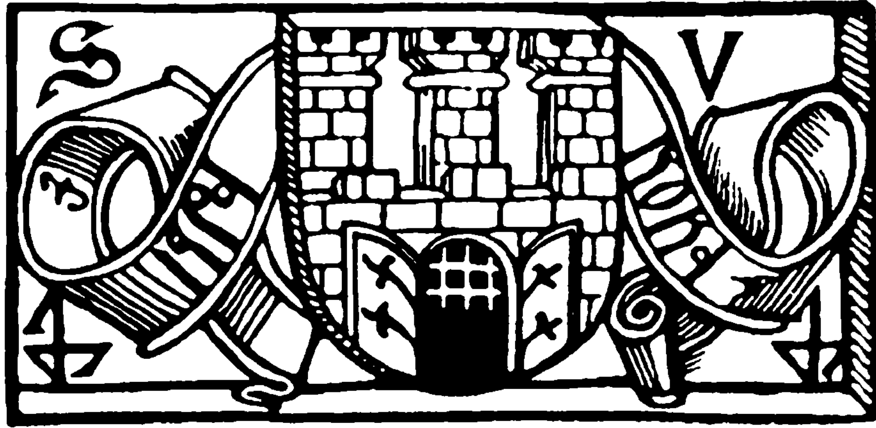
Створення кириличної друкарні у Кракові профінансував угорський банкір і підприємець Ян Турзо, для копалень якого у Північній Угорщині Ш. Фіоль раніше змайстрував гірничі машини й обслуговував їх як механік. Родині Турзо були близькими гуманістичні ідеї: банкір, наприклад, пожертвував гроші на оздоблення вівтаря Марії для Маріяцького костьолу в Кракові, його старший син Ян після його обрання Вроцлавським єпископом листувався з М. Лютером та Е. Роттердамським; а молодший син Станіслав мав тісні зв'язки з книговидавцями Базеля і був прихильником поглядів Е. Роттердамського.

У Краківському університеті в той час було багато викладачів і студентів з України та Білорусії, які дотримувалися гуманістичних поглядів.

Наприкінці 80-х років XV ст. астрономію та медицину тут викладав український вчений Юрій Котермак із Дрогобича, який у Римі видав латиною свою наукову працю «Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі доктора мистецтв і медицини славетного Болонського університету» (1483).

У середовищі краківської української інтелігенції було багато обдарованих літераторів і вчених, зокрема професор Андрій Свірзький, поет Григорій Чуй із Самбора та Павло Русин, лемко, родом із Кросна, який згодом теж став професором Краківського університету.

Сучасні книгознавці, зокрема Є. Немировський та В. Люблінський, висловлюють думку,



Доконьчанабысѧкнигаувеликомьградѣоу
краковѣпридержавѣвеликагокороляполскаго
казимира. идоконьчанабысѧмѣщаниномкраковь
скымьшваиполтомь, фѣоль, изнѣмецьне
мецкогородоу, франкь. исконьчашапобожиемь
нарожениемь. ді сътъ. девѧтьдесѧ и а лѣто.

Октоїх. Колофон із гербом Кракова. Швайпольт Фіоль. Краків. 1491 р.

що ідея створення кириличної друкарні в Кракові зародилася безпосередньо в середовищі української інтелігенції та що українсько-білоруська творча громада й була замовником кириличних видань.

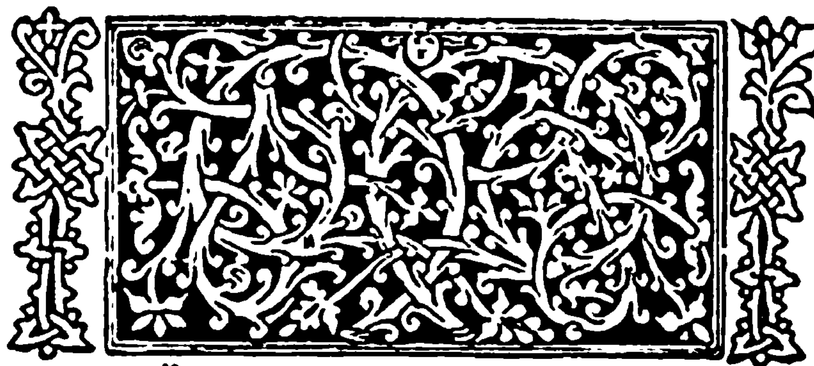
Український історик і книгознавець Я. Ісаєвич є прихильником іншої думки. Він вважає, що кириличні літургійні видання замовили ієрархи Українсько-Білоруської Православної Церкви, а безпосереднім ініціатором, ймовірно, був перемишльський єпископат. Вказуючи на те, що Ш. Фіоль у колофонах Октоїха та Часовника свідомо підкреслив своє німецьке походження, Я. Ісаєвич робить висновок: «Гадаємо, що справжні ініціатори видань — православні — воліли залишитися у тіні, бо знали, що німця-католика менше зможуть запідозрити у бажанні видавати книжки на шкоду католицькій вірі. Згадка про те, що друкар є «німецького роду», ймовірно, мала на меті створити враження, що друкарня — тільки комерційне підприємство, замаскувати справжні мотиви її організаторів».

З архівних документів відомо, що Ш. Фіоль 4 лютого 1491 р. замовив Рудольфові Борсдорфу (колишньому студентові краківського університету) виготовити друкарський шрифт «руського письма», а влітку надрукував дві датовані кириличні книги — Октоїх і Часослов. У листопаді того ж року Фіоль був ув'язнений краківською інквізицією як єретик, що своїми кириличними друками завдав великої шкоди католицькій вірі. Невдовзі, 21 листопада, його звільнили з в'язниці під заставу 1000 угорських форинтів, яку внесли підприємці Ян Турзо та Ян Тешнар. А на суді 22 березня 1492 р. Ш. Фіоль визнав свою провину, відмовився від виданих ним кириличних книг і присягнув католицькій вірі, пообіцявши інформувати про вчинки інших на шкоду Католицькій Церкві.

Змирившись із забороною продовжувати книгодрукарську діяльність, Ш. Фіоль їде до м. Левоч (Східна Словаччина) та займається там гірничою справою.

Але деякі книгознавці, зокрема Є. Немировський, припускають, що Ш. Фіоль через деякий час знову займався друкарством і до 1493 р. надрукував тим самим шрифтом ще дві книги (недатовані) — Тріодь пісну та Тріодь цвітну. З документів відомо також, що у 1492 р. Ян Турзо звернувся до краківського архієпископа Збігнєва Олесницького з проханням дозволити діяльність кириличної друкарні, але дозволу не отримав.

У літературі зустрічаються припущення, що Ш. Фіоль після звільнення з в'язниці займався книгодрукарською справою в Грушівському монастирі на Закарпатті. Але дослідники



НАЧЛО СЪ БГОМЬ ОСМИГЛА
сникоу . творение прѣподобнаго оца наше
го іоанна дамаскина . въ соуботоу вечерь на
малѣи вечерни . на ги въззвахь стихры глась . а
Вечерние наше млтвы . приими сте ги
и подаждь намь оставление грѣхомь .
ѣко ты едииь еси иже авлеи въ мирѣ въскрсение

Октоїх. Фрагмент сторінки. Макарій. Цетинє. 1494 р.

книги цю гіпотезу не підтверджують, а виникнення друкарні у Грушеві датують 50–60-ми роками XVII ст.

Другим друкарем слов'янських кириличних книг був ієромонах Макарій, який працював у друкарні, створеній воєводою Джурдже Црноєвичем у м. Цетинє — столиці Чорногорії. Макарій разом із помічниками вилив кириличний шрифт, вигравіював на дереві всі необхідні графічні прикраси й ініціальні літери і за 1494–1496 рр. надрукував три літургійні книги: Октоїх у двох частинах, Псалтир і Молитовник.

Макарій був добре ознайомлений з друкарською культурою венеціанських друкарів. У його друках складання та верстання виконані досить професійно: краї шпальт строго вирівняні, рядки прямі, текст на шпальтах поділений на абзаци.

Декоративні заставки, прикраси й ініціали, скомпоновані з оздоблювальних елементів, зокрема рослинного орнаменту, досить виразні: білі лінії та плями на чорному тлі. В Октоїху вміщено шість великих сторінкових дереворитів. Макарій уміло виконав двоколірний друк у два фарбопрогони: першим прогоном друкувалася червона фарба, другим — чорна.

Друкарська діяльність Макарія у м. Цетинє припинилася внаслідок нападу турків на Чорногорію у 1499 р.



Ecunda etas mūdi principiū a Noe habuit post diluuiū: qd fuit vniuersale p totū Anno sexcētesimo vite Noe a pncipio aūt mundi fm he. Millesimosexingentesimoquinquagesimosexto. Sed fm .lxx. interptes quos Beda et ysido. approbāt Bis mille ducenti z. xlij. z durat vsq ad abraham fm he. 292. annis. Sed fm .lxx. 842. annis. Ante diluuiū vo p. 100. annos Dominus apparuit Noe id ē quingentesimo anno vite Noe.

Noe diuini honoris et iusticie amator filius Lamech. ingenio mitis z integer in

Hoc signū federis qd do inter me et vos z ad omnē animā. Gñ. ix.

Гартман Шедель. Всесвітня хроніка. Фрагмент сторінки. Антон Кобергер. Нюрнберг. 1493 р.

Книги, надруковані у період від перших видань Йоганна Гутенберга і до 31 грудня 1500 р., називаються інкунабулами (від лат. incunabula — колиска, пеленки). Точних даних про кількість виданих за цей час інкунабул немає, але науковці припускають, що в другій половині XV ст. у 246 містах Західної та Центральної Європи діяло приблизно від 1100 до 1700 друкарень, де було надруковано понад 40 000 різноманітних видань загальним тиражем 12–20 мільйонів примірників. Книги, надруковані у першій половині XVI ст., називаються палеотипами (від грец. palaios – древній і typos – відбиток). Багато істориків книги вважають поділ стародруків на інкунабули та палеотипи умовним, тому що друковані книги кінця XV ст. загалом не відрізняються від друків перших десятиліть XVI ст. ні функціонально-структурною побудовою, ні художнім оформленням, ні книгодрукарською культурою. Наприклад, А. Мануцій, італійський книговидавець нової, ренесансної, формації, який розпочав свою книговидавничу діяльність ще в XV ст. і одним із перших у Європі став розробляти основи структури нової книги, а також підтримував належний рівень книгодрукарської культури своїх видань, не мав підстав змінювати свої творчі погляди.

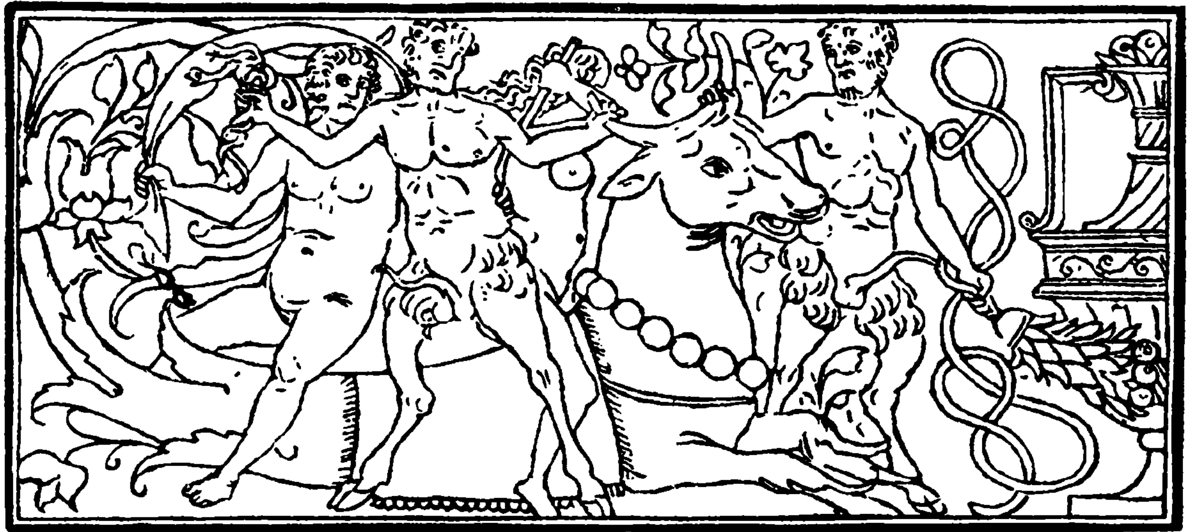
частина четверта

СТАНОВЛЕННЯ КНИГОДРУКАРСТВА ЯК МИСТЕЦТВА

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА Й ОЗДОБЛЕННЯ ІНКУНАБУЛ

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА Й ОЗДОБЛЕННЯ ПАЛЕОТИПІВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ КИРИЛИЧНІ ПАЛЕОТИПИ



POLIPHILO INCOMINCIA LA SVA HYPNEROTO MACHIA AD DESCRIVERE ET LHORA, ET IL TEMPO QVANDO GLI APPARVE IN SOMNO DI RITROVARSI IN VNA QVIETA ET SILENTE PIAGIA, DI CVLTO DISERTA. DINDI POSCIA DISAVEDVTO, CON GRANDE TIMORE INTRO IN VNA INVIA ET OI ACA SILVA.

Франческо Гріффо. Гіпнеротомахія Поліфіла. Фрагмент початкової сторінки. Альд Мануцій. Венеція. 1499 р.

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА Й ОЗДОБЛЕННЯ ІНКУНАБУЛ

Інкунабули перших десятиліть за своєю художньою структурою були ще близькі до рукописної книги, а іноді цілком копіювали структуру рукописів.

Історик книги Є. Кацпржак зазначає, що бажання першодрукарів скопіювати художню структуру рукописів було для того часу природним, бо книгодрукування спочатку розглядалося як «удосконалений спосіб розмноження рукописів, і тому в друкованій книзі збереглися всі особливості рукописних зразків».

Шпальти ранніх книг мали два стовпці, як прийнято в рукописній книзі, були складені шрифтами великого кегля, з використанням численних словоскорочень, лігатур, надрядкових знаків та ін.

У більшості ранніх інкунабул не вказували вихідних даних — ні місця, ні дати друкування видання, ні прізвища друкаря. Тому

для складання науково обґрунтованих бібліографічних характеристик інкунабульних видань були розроблені методи ретельного дослідження особливостей структури «колискових» друків (вивчення форматів і якості паперу та малюнків філіграней, графічних особливостей шрифтів, стильових ознак ілюстративного матеріалу й оздоблення палітурок), а також технічних прийомів шрифтолитників, техніки верстання шпальт провідними друкарями і особливо — вивчення рівня загальної художньої та друкарської культури перших друків.

Однією з характерних ознак інкунабул була відсутність титульних аркушів. Вихідні дані (якщо вони були) подавались, як і в рукописах, наприкінці основного тексту у колофонах. Це були місце і дата виготовлення друку, ім'я друкаря та назва книги. Імені та прізвища автора твору в ранніх інкунабулах ще не вказували. Згодом під колофоном почали зображати сигнет, який уперше з’явився в друках П. Шеффера та Й. Фуста — у Майнцькому Псалтирі (1457) та в 48-рядковій Біблії (1462).

Малюнки друкарських і видавничих марок здебільшого були графічною інтерпретацією гербів міського патриціату чи заможної буржуазії, вихідцями з яких переважно й були книгодрукарі та видавці.

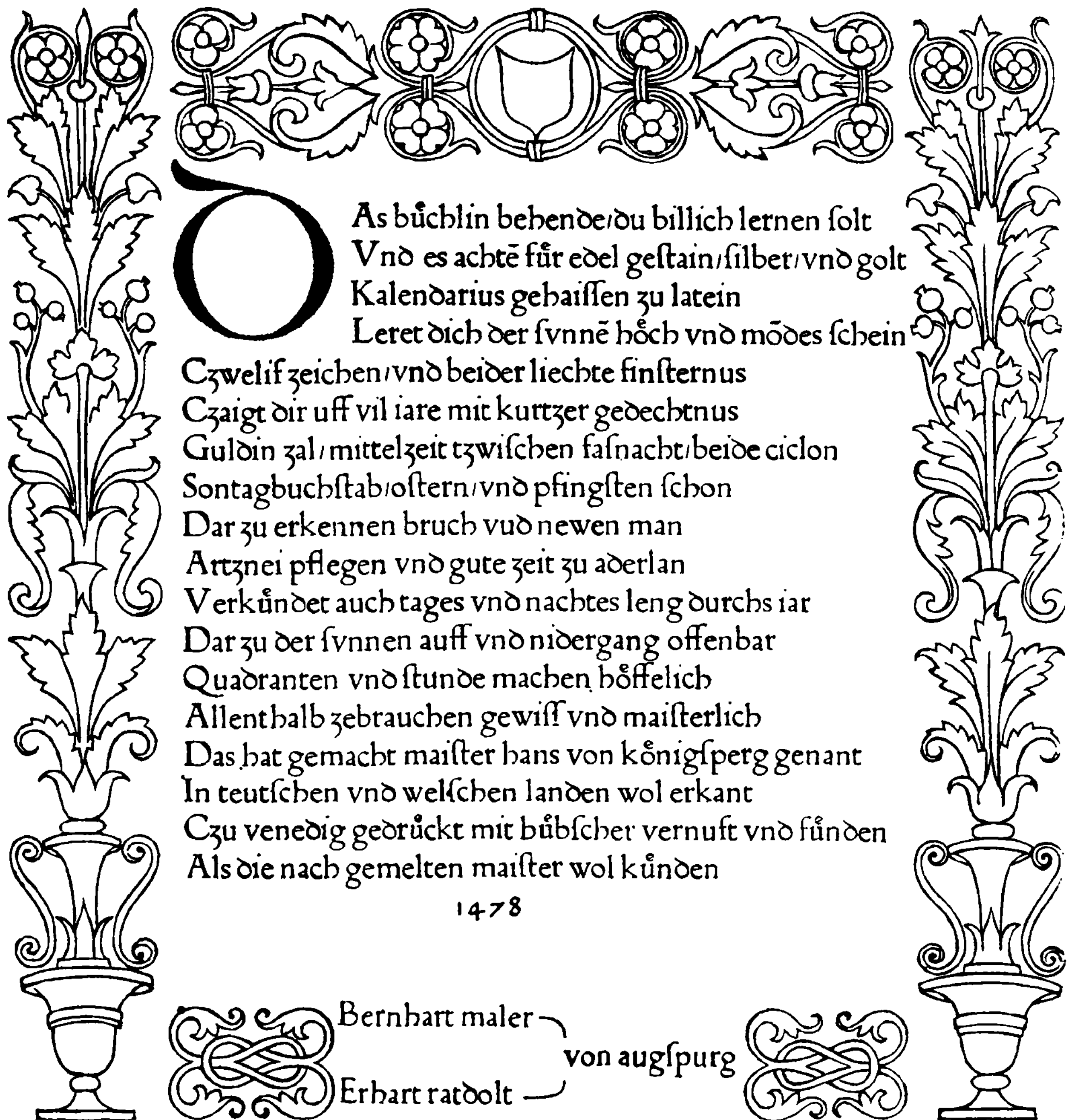
Титульні аркуші у виданнях з’явилися пізніше, коли книжковий ринок заполонила велика кількість друкованої продукції, і без титульних даних покупцеві стало важко знаходити потрібну книгу. До того ж із поширенням науково-популярної літератури, художніх видань гуманістів і великої кількості полемічних друків читачі почали стежити за продукцією певних книгодрукарів, які співпрацювали з провідними на той час літераторами та художниками. А назва аркуша «титульний» походить від назви ярлика з початковими словами твору-титула, який прикріплювали до папірусних сувоїв.

Титульний аркуш на початку видання вперше помістив Е. Ратдольт у "Календарі" Регіомонтанана 1476 р., виданому у Венеції. Але цей титульний аркуш ще не був повним: частина вихідних відомостей була на ньому (назва видання, ім'я та прізвище автора), а частина у колофоні (ім'я та прізвище друкаря і дата виходу в світ). Пізніше, у 1481 р. титульні аркуші використали французький книговидавець Ж. Дюпре, а у 1484 р. П. Шеффер у книзі "Гербарій". Титульні аркуші з повними бібліографічними даними (ім'я та прізвище автора книги, назва книги, ім'я та прізвище видавця, дата і місце виготовлення книги) з’явилися тільки наприкінці XV ст. у виданнях А. Мануція (Венеція, 1499) і в книгах В. Штекеля (Ляйпциг, 1500). На титульному аркуші вміщували також сигнет. Книгопродавці розвозили друковану продукцію у найвіддаленіші міста. Для транспортування укомплектовані зошити певних видань складали у стоси, які перев'язували мотузкою і вкладали у спеціальні бочки. Початкові сторінки перших зошитів у стосах, як правило,

Pn̄s spalmoꝝ codex · venustate capitaliū decoratꝰ
Rubricationibusq̧ sufficienter distinctus,
Adinuencõne artificiosa imprimendi ac caracterizandi·
absq̧ calami ulla exaracõne sic effigiatus, Et ad euse
biam dei industrie est consummatus, Per Johem fust
Ciuē maguntinū · Et Petrū Schoffer de Gernszheim,
Anno dn̄i Millesio · cccc · lvij · In vigilia Assūpcõis,



Майнцький Псалтир. Колофон із сигнетом. Йоганн Фуст і Петер Шеффер. Майнц. 1457 р.



DAs büchlin behende/du billich lernen solt
Vnd es achtē für edel gestain/silber/vnd golt
Kalendarius gehaissen zu latein
Leret dich der svnnē hōch vnd mōdes schein
Czwelif zeichen/vnd beider liechte finsternus
Czaigt dir uff vil iare mit kurtzer gedechtnus
Guldin zal/mittelzeit tzwischen fasnacht/beide ciclon
Sontagbuchstab/ostern/vnd pfingsten schon
Dar zu erkennen bruch vud newen man
Artznei pflegen vnd gute zeit zu aderlan
Verkündet auch tages vnd nachtes leng durchs iar
Dar zu der svnnen auff vnd nidergang offenbar
Quadranten vnd stunde machen hōffelich
Allenthalb zebrauchen gewiss vnd maisterlich
Das hat gemacht maister hans von kōnigsperg genant
In teutschen vnd welschen landen wol erkant
Czu venedig gedrückt mit hübscher vernuft vnd fünden
Als die nach gemelten maister wol künden

1478

Bernhart maler
Erhart ratdolt
von augspurg

Титульний аркуш до астрологічного календаря Регіомонтана. Ерхард Ратдольт. Венеція. 1476; 1478 рр.

в дорозі забруднювалися, тому зверху на ці стоси почали класти спеціально видруковані окремі аркуші з заголовковими написами твору (інципітами). З часом, вже у XVI ст., на цих аркушах, що отримали назву *шмуцтитули* (від нім. *Schmutz* — бруд і *Titel* — заголовок), окрім інципітів, стали подавати імена та прізвища автора твору і друкаря. За шмуцтитулами торговці орієнтувалися, хто їх надрукував і де можна замовити наступну партію.

Для книгодрукарів найціннішим друкарським матеріалом був папір. Його часто не вистачало для виготовлення всього тиражу видання, а нова партія придбаного паперу іноді бувала гіршої якості й іншого розміру. Виготовлені з іншого паперу примірники відрізнялися за розмірами аркушів у блоці та якістю. Кількість зігнутих навпіл аркушів у зошитах коливалася від 4–6 до 8–10. Для того, щоби забезпечити правильність комплектування книжкових блоків, друкарі скористалися доробком майстрів рукописної книги. Формуючи з аркушів зошити, вони запозичили систему рекламантів — у нижньому правому кутку сторінки під основним текстом подавали перше слово або частину слова першого рядка наступної сторінки. Для контролю при укладанні книжкових блоків використовували буквені та цифрові позначки, які писали на першій і останній сторінках кожного зошита: літерами позначали порядкові номери зоши-

тів, а цифрами — кількість аркушів у кожному зошиті, або навпаки. Ці позначки в рукописах називалися *кустодами*, а в друкованій книзі їх називають *сигнатурами*. Спочатку в друкарнях сигнатури вписували від руки, а з 70-х років XV ст. почали складати і верстати разом з основним текстом.

Сигнатуру поміщали здебільшого внизу біля краю нижнього поля, а при виготовленні книжкового блока у палітурній майстерні її, як правило, відрізали. Проте в кожній друкарні сигнатуру на сторінках зошитів могли розміщувати на свій розсуд, а це значно ускладнювало роботу брошурувальників. Тому друкарі стали використовувати систему обліку сигнатур (так звані *реєстри)* наприкінці книги, які відтворювали порядок комплектування зошитів у книжковий блок і кількість аркушів у кожному зошиті. Для цього використовували запис початкових слів перших сторінок кожного зошита і вказували обсяг зошитів. Реєстри не виконували функцію змісту видання (в ранніх інкунабулах зміст ще не використовувався), а лише допомагали майстрові-брошурувальнику. Цьому структурному елементові в друках стали приділяти значно більше уваги, ніж у рукописній книзі: реєстри складалися шрифтами більшого кегля і з часом почали подавати перед основним текстом. Іноді за своєю конструкцією вони скидалися на титульні аркуші. Так, наприклад, був спроектований реєстр до книги Г. Шеделя «Всесвітня хроніка» (Нюрнберґ, 1493).

У ранніх інкунабулах друкарі користувалися неповною нумерацією сторінок у книжковому блоці, так званою системою *фоліації*, яка була прийнята в рукописній книзі, тобто через сторінку: нумерувалися лише аркуші. Повну нумерацію сторінок — *пагінацію* — вперше використав ще у 1470 р. друкар із Кельна Н. Гетц, але його починання залишилося без наслідування. Пагінацію запровадили тільки наприкінці XV ст. після використання її А. Мануцієм у 1499 р. при друкуванні книги Перотто «Cornucopiae».

Досить рано, ще в друках з ґотичношрифтовим текстом, друкарі почали використовувати систему *колонтитулів*. З часом вони відмовилися від складних римських колонцифр (наприклад, «Folium CXGV» — «Folium CXGVI» і т. д.) і почали користуватися арабськими цифрами (195–196).

Колірність інкунабул також мало чим відрізняється від колірності рукописної книги. У своїх друках ні Й. Ґутенберґ, ні Й. Фуст із П. Шеффером, ні перші друкарі Італії та Франції не відмовлялися від використання кольору в книзі: у їх друках від руки фарбами були виконані двоколірні, а іноді триколірні рубрики, ініціали, окремі рядки в тексті, ломбарди та колонтитули.

Для малювання великих ініціалів ілюмінаторами майстри-складачі залишали чисті місця на шпальтах, але як позначки заверстували дрібні *літери-репрезентанти* (від франц. *representatif* — показовий). Це також було безпосереднім запозиченням з оформлення рукописної книги. Великі ініціали малювали з використанням різноманітних прикрас, орнаментально-декоративні елементи яких композиційно продовжувалися на полях інкунабул у вигляді геральдичних (гербових) зображень, а також квітів, тварин або птахів.

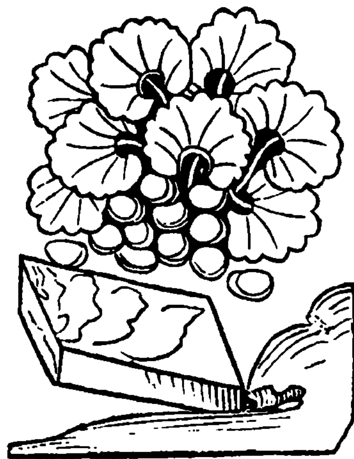
Пізніше ініціали почали вирізьблювати на дереві та друкувати разом із текстом. П. Шеффер у Майнцькому Псалтирі (1457) вперше надрукував ініціали кількома фарбами, виготовляючи для кожної фарби окрему форму з металу. Колірні ініціали Псалтиря друкувалися, ймовірно, не одночасно з текстом, а окремими фарбопрогонами.

Усі декоративні елементи виконувалися в друках так, як це традиційно було у рукописах. Особливо розмальовували книги, надруковані на тонкому пергаменті: на їх сторінках гуашевими фарбами виконані пишні мініатюри, а текстові двостовпцеві шпальти облямовані орнаментальними прикрасами. У книгах, надрукованих на папері, ксилографічні ілюстрації розмальовані акварельними фарбами.

Найбільших успіхів у пошуках функціональної побудови тексту і графічного матеріалу друкарі досягли в науково-популярних і довідково-енциклопедичних виданнях.

Одним із перших таких видань є "Малий сад здоров'я" (1485), надрукований німецькою мовою у майнцькій друкарні П. Шеффера. У книзі ще немає пагінації та змісту, але орієнтування у книжковому просторі будується за рахунок того, що послідовність основного тексту визначається алфавітним порядком. Крім того, на кожній сторінці наводиться опис окремої рослини і поряд заверстаний малюнок. Наприкінці видання теж в алфавітному порядку перелічуються захворювання та рослини, необхідні для їх лікування. Як і у більшості інкунабул, титульний аркуш у книзі відсутній.

De Lapidibus.





Ca. lxxxij.

Melochites τ Murina. Ysidorus
m Melochites lapis est spissius vi
rens τ crassius q̃ smaragdus. hic
a colore malue nomen accepit. τ in redd
dis laudatus signis. Nascitur autem in
arabia. Arnoldus. Melochites est gēma
viridis smaragdo similis, τ valde mollis
Hec mēbra custodit a nociuis casibus. τ
cunas infantium similiter.

Operationes.

A Item Ysidorus: Murina est gēma
que apud parthos gignitur. sed p̄cipue
in germania: humorem sub terra putant
Colore densatum. candoremque τ ignem.
cum quodam colorum repercussu. quales
in arcu celesti spectantur. Cuius cōtraria
causa cristallum facit. gelu vehementiori
concreto. B Albertus. Melochites
quem quidam melonitem dicunt lapis ē
arabicus grosse viriditatis. sed nō translu
cidus sicut smaraldus. τ est mollis. C
Fertur q̄ virtutem habeat custodiēdi ge
stantem se a nociuis casibus. Et sup cuna
bula infantium. Hoc autem in lapidario
suo Enax.

Ca. lxxxiij.

Enphites. Albertus. Mēphites
m est lapis a ciuitate egipti que mē
phis vocat. q̄ dr̄ vt ignis calere.
virtute quidem non actu.

Operationes.

A Hic tritus τ in aqua mixtus in pota
dēt vrēdis vel secandis: quia inducit īsen
sibilitatem nescienter cruciādus, Hoc idē
sit Enax in lapidario suo.



Великий сад здоров'я. Шпальта з дереворитними ілюстраціями. Якоб Мейденбах. Майнц. 1491 р.

У колофоні подано сигнет П. Шеффера, видрукований червоною фарбою. Рубрикація виконана від руки кіновар'ю. Ілюстрації, яких налічується 368, надруковані з дерев'яних дощок, а потім розфарбовані від руки аквареллю. Посторінково-просторова організація тексту та графічного матеріалу в цьому виданні виглядала ще дещо примітивно: читачеві пропонувалося досить елементарне логічне і зорове сприйняття інформації.

У Майнці через 6 років друкар Якоб Мейденбах видав латинською мовою книгу для лікарів «Великий сад здоров'я» (1491), у якій значно вдосконалив логічну структуризацію інформаційного матеріалу. Основний текст поділяється на 1066 розділів, які ілюстровані 1073 гравюрами на дереві — по декілька ілюстрацій на кожному розвороті. У книзі використана фоліація, наводиться алфавітно-предметний покажчик і добре розроблений зміст. Текст складений у два стовпці. Велика увага приділялася побудові рубрикаційної системи. Ілюстрації служать для запам'ятовування інформації та сприяють орієнтуванню у книзі. Дослідники мистецтва книги вважають це видання одним із найкращих серед книг науково-пізнавального типу у ранній період книгодрукування завдяки добре розробленій побудові основного й допоміжного текстів і графічного матеріалу.

Папір, на якому друкувалися перші книги, виготовляли ще повністю з ганчір'я без будь-яких додатків. Розміри книг були нестандартними, оскільки залежали від розмірів паперових аркушів, які виготовляли в межах від 45 × 30 см до 60 × 45 см. Внаслідок таких коливань формати книг мали дві різновидності: великий або малий ін-фоліо, великий або малий ін-кварто тощо. Загалом перші друковані книги були громіздкими і за своїм обсягом, і за форматом. Деяка упорядкованість форматів книг наприкінці XV ст. пов'язана з використанням філіграней, які вказували не тільки на виробника, а й на певну якість паперу та його формат. За розмірами аркушів із зображеннями, наприклад, орла, дзвона, єдинорога, корони, квітів та ін., друкарі почали проектувати розміри і своїх майбутніх видань. За цими філігранями дослідники книги отримали можливість визначати місце та приблизний час виготовлення тих чи інших інкунабульних видань.

Книги продавалися без оправ, покупець замовляв їх у палітурній майстерні на свій смак. Тому кожен друк інкунабульного періоду, що дійшов до нашого часу, мав індивідуальний зовнішній вигляд.

РОЗВИТОК ГРАФІКИ ЛАТИНСЬКИХ ДРУКАРСЬКИХ ШРИФТІВ У XV СТ.

Рисунок літер завжди підпорядковувався функціональному призначенню і типу книги, а також залежав від техніки виконання шрифту — малювання пензлем чи пером, гравіювання штихелем на дерев'яній дошці чи різцем на металевій пластині або виливання з металу для складання друкарської форми. Графіка перших друкарських шрифтів була створена на основі рукописних, які мають довгу історію свого розвитку і про які йшлося в першій книзі посібника.

Йоганн Ґутенберґ і його помічники мали перед собою лише один естетичний взірець — рукописну книгу. Щоби конкурувати з нею, вони повинні були виготовити друковану книгу в дусі рукописної книжкової естетики. Тому друкарські шрифти перших двох десятиліть створені на основі рукописних. Графіку друкарських літер копіювали, як правило, з рукописів того регіону, де вони проектувались і виливались.

Уже в першому десятилітті після винайдення європейського способу книгодрукування друкарі зіткнулися з певними труднощами при виготовленні друкарських форм із шрифтів, розроблених на основі ґотичної каліграфії. Наприклад, Й. Ґутенберґ, намагаючись максимально наблизитися до традиційного читацького сприйняття естетики написаних текстурою рукописних книг (краса тексту в них досягалася використанням багатоваріантних малюнків однакових літер та надрядкових знаків, лігатур і різноманітних злитих словоскорочень), до своєї 42-рядкової Біблії розробив і вилив комплект шрифту з 243 малих і 47 великих літер. Книги з двостовпцевими шпальтами, надруковані ґотичними шрифтами, були, як правило, громіздкими фоліантами, при читанні яких відчувалися певні незручності. Наприклад, 42-рядкова Біблія Й. Ґутенберґа складалася з двох великих томів, у яких налічувалося 2564 складених стовпців.

Технологічні особливості виготовлення друків спонукали друкарів поступово відмовлятися від ґотичної каліграфії, що привело згодом до спрощення й уніфікації латинської орфографії. Поширення друкованої книги в Європі спричинило пошуки більш простої шрифтової графіки. Це, в свою чергу, вплинуло на формування двох основних типів

Готико-антиква. 1479–1485 рр.

lite puer. Math. ij. c. Tēpus fuge vocat. quo de scēdit in egiptū et mistice respicit ad gentilitatis adop tionē. quia deus de iudea trāsiuit ad gētes. ut eas ado ptaret heredes. De festo circumcisionis.

Hic de festo circūcisionis dicendū est. Sciendū autē est quod circūcisio primo mādata est abrahe et semini eius. i. hebreis ex eo nascituris ut sic probaret an obediret vel nō. sic et adā ad probationē obediencie mādatum accepit ne de ligno vetito

Правила богослужіння. Фрагмент сторінки. Шрифт готико-антиква. Петер Шеффер. Майнц. 1459 р.

західноєвропейських друкарських шрифтів: *готичного та антиквеного.*

Ґотичні друкарські шрифти

Перші друкарські шрифти були створені на основі рисунків ґотичних шрифтових накреслень. Наприклад, книги Й. Ґутенберґа (донати, календарі, 42-рядкова Біблія) і його учня П. Шеффера (Майнцький Псалтир) були надруковані шрифтами, розробленими на основі рукописної *текстури*, якою в основному переписували церковнослужбові книги. Ці шрифти відзначалися щільністю, тому, мабуть, в Англії вони отримали назву «чорні літери».

У 70-х роках XV ст. в Німеччині з'являється друкарський шрифт, сформований на основі графіки ґотичних шрифтів, але під впливом рисунків літер гуманістичного мінускулу XIV ст. Цей тип друкарського шрифту, який отримав назву *ґотико-антиква*, розглядається як перехідна форма при створенні усталеної друкарської *антикви*. Графіку друкарської ґотико-антикви розробив П. Шеффер. Нею він надрукував «Правила богослужіння» (1459), а також використав їх при виготовленні 48-рядкової Біблії (1462). У 60-70-х роках ґотико-антиква з її варіантами стала основним друкарським шрифтом.

В Італії у 80-х роках XV ст. став популярним друкарський шрифт *фрактура рондо*, розроблений на основі рукописного шрифту ротунда німецьким друкарем Ульріхом Ганом у Римі в 1467 р. Цим шрифтом він надрукував книгу Туррекремати «Роздуми». Пізніше у Венеції фрактура рондо була вдосконалена Н. Жансоном і отримала серед європейських друкарів велику популярність. У Німеччині нею почав друкувати книги Е. Ратдольт, повернувшись на батьківщину з Венеції у 1486 р. У надрукованому ним цього ж року в Авґсбурзі проспекті шрифтів його друкарні фрактура рондо представлена кількома варіантами.

Рукописний шрифт *бастарда* теж послужив основою для створення друкарського шрифту. Його розробили німецькі книгодрукарі А. Коберґер та П. Шеффер і використали при друкуванні німецької Біблії (Нюрнберґ, 1483) і «Малого саду здоров'я» (Майнц, 1485). Наприкінці XV ст. у Німеччині з'явився ще один вид ґотичного друкарського шрифту — *швабахер*, створений на основі рукописного ґотичного курсиву та деяких написань бастардних шрифтів. Він зручно читався, містив незначну кількість лігатур, словоскорочень і додаткових позначок. форма деяких його літер мала тенденцію до заокруглення. Характерною його особливістю є декорування великих літер.

Антиквені друкарські шрифти

У XVI ст. в більшості європейських країн для друкування церковнослужбової та юридичної літератури, а також видань національними мовами, в основному використовували ґотичні шрифти. Але в першій половині XVI ст. спочатку в Італії, а потім у Франції та Іспанії друкарі поступово надають перевагу *антикві*, а наприкінці століття антиква перемагає в Англії. Лише у Німеччині та країнах Північної Європи цей шрифт досить довго не міг знайти в книгодрукарському середовищі своїх прихильників.

Графіка антиквених друкарських шрифтів сформована на основі рукописного шрифту, який увійшов у історію книги як *каролінзький мінускул*. На основі рисунка літер цього рукописного шрифту в 1465 р. німецькі друкарі К. Свейнхейм і А. Паннарц, які відкрили

Зразок друкарського швабахера. Німеччина. Кінець XV ст.

A B C D E F G H J K L M N O P Q R S T V W X Y Z a ā b c d e ē f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

ue maria
grã plena
dominus
tecũ bene
dicta tu in mulierib⁹
et benedictus fruct⁹
uentris tui : ihesus
christus amen.

Gloria laudis resonet in ore
omniũ Patri genitoqꝫ proli
spiritui sancto pariter Resul
tet laude perhenni Labori-
bus dei vendunt nobis om-
nia bona. laus: honor: virtus
potẽtia: ⁊ gratiarum actio tibi
christe. Amen.

Viue deũ sic ⁊ viues per secula cun-
cta. Prouidet ⁊ tribuit deus omnia
nobis. Proficit absque deo null⁹ in
orbe labor. Illa placet tell⁹ in qua
res parua beatũ. Me facit ⁊ tenues
luxuriantur opes.

Si fortuna volet fies de rhetore consul.
Si volet hec eadem fies de cõsule rhetor.
Quicquid amor iussit nõ est cõtẽdere tutũ
Regnat et in dominos ius habet ille suos
Vita data ẽ vtẽda data ẽ sine fenere nobis.
Mutua: nec certa persoluenda die.

Usus ⁊ ars docuit quod sapit omnis homo
Ars animos frangit ⁊ firmas dirimit vrbes
Arte cadunt turres arte leuatur onus
Artibus ingenijs quesita est gloria multis
Principijs obsta sero medicina paratur
Cum mala per longas conualuere moras
Sed propera nec te venturas differ in horas
Qui non est hodie cras minus aptus erit.

Non bene pro toto libertas venditur auro
Hoc celeste bonum preterit orbis opes
Precipuum animi est bonis veneranda libertas
Seruitus semper cunctis quoque despiciendа
Summa petit liuor perflant altissima venti
Summa petunt dextra fulmina missa iouis
In loca nonnunquam siccis arentia glebis
De prope currenti flumine manat aqua

Quisquis ades scriptis qui mentem forsitan istis
Ut noscas adhibes protinus istud opus
Nosce: augustensis ratdolt germanus Erhardus
Litterulas istas ordine quasqꝫ facit
Ipse quibus veneta libros impressit in vrbe
Multos ⁊ plures nunc premit atqꝫ premet
Quique etiam varijs celestia signa figuris
Aurea qui primus nunc monumenta premit
Quin etiam manibus proprijs vbicunqꝫ figuras
Est opus: incidens dedalus alter erit

Nobis benedicat qui in trinitate viuit
⁊ regnat Amen: Honor soli deo est tribuendus
Aue regina celorum mater regis angelo-
rum o maria flos virginum velut rosa
vel lilium o maria: Tua est potentia tu
regnum domine tu es super omnes gen-
tes da pacem domine in dieb⁹ nostris
mirabilis deus in sanctis suis Et glori-
osus in maiestate sua orb pantbon kyr

Quod prope facit dicam tibi sum comminus futurus
Forsitan ignoras ut fore ne bubulco
Ergo para cenam non qualem floccus auidus
Sed lautam fame more arenario
Namque duas mecum fiorent comites puellas
Adducam quarum balsama cinnamus olet
Vernula sola domi sedeat quam nuper habebas
Si nondum cunctas vepribus horruerit
Sunt qui infamalem ⁊ enim crimen amo
O bonam facto rumor utrisque cadat Doc Philelphus

Pone ad eas mira quicunque volumina quero
Arte uel ex animo perfia fusse mo
Seruet ille nisi: nobis iure forenses
Inuolumentum seruet usqꝫ rogare heri

Est homini uirtus fuluo preciosior auro: aeneas
Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
Miramurqꝫ magis quos munera mentis adornãt:
Quam qui corporeis emicuere bonis.
Si qua uirtute nites ne despice quenquam
Ex alia quadam forsitan ipse nitet

Nemo sue laudis nimium letetur honore
Ne uilis factus post sua fata gemat.
Nemo nimis cupide sibi res desiderat ullas
Ne dum plus cupiat perdat & id quod habet.
Ne ue cito uerbis cuiusquam credito blandis
Sed si sint fidei respice quid moneant
Qui bene proloquitur coram sed postea praue
Hic erit inuisus bina qꝫ ora gerat

Pax plenam uirtutis opus pax summa laborum
pax belli exacti precium est preciumque pericli
Sidera pace uigent consistunt terrea pace
Nil placitum sine pace deo non munus ad aram
Fortuna arbitrijs tempus dispensat ubi
Illa rapit iuuenes illa fert senes

κλῦθι Τευτέρπη τὲ θαλεία τε μελπομένη τε
τερψιχόρη τ' ἐρατώ τε πολυμνεία τ' οὐρανίη τε
καλλιόπη θ' ἣ δὴ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασῶν
σαωμ μουσα χρυσού μαρια τέλος.

Indicis characterum diuersarum mane-
rierũ impressioni paratarũ: Finis.

Erhardi Ratdolt Augustensis viri
solertissimi: preclaro ingenio ⁊ miri-
fica arte: qua olim Venetijs excelluit
celebratissimus. In imperiali nunc
vrbe Auguste vindelicorum laudatissi-
me impressioni dedit. Annoqꝫ salu-
tis. M. CCCC. LXXXVI. Calẽ.
Aprilis Sidere felici compleuit.

Друкарські шрифти готичного, готико-антиквеного та антиквеного накреслень. Проспект шрифтів Ерхарда Ратдольта. Авгсбург. 1486 р.

Et grege de niueo gaudia paſtor habet.
Additur hac felix concorſ mercede ſacerdoſ:
Qui dare uult domino dupla talenta ſuo
Ad meliora trahenſ gentili errore uaganteſ:
Beſtia ne raperet munit ouile dei.
Quoſ priuſ eua nocēſ infecerat: hoſ modo reddit
Eccleſie paſtoſ ubere lacte ſinu.

Антиква Конрада Свейнхейма і Арнольда Паннарца. Рим. 1468 р.

друкарню в італійському містечку Субіако, виготовили перший антиквений друкарський шрифт. Пізніше, переселившись до Риму, друкарі вдосконалюють його і в 1468 р. друкують «Листи до друзів» Ціцерона.

У Венеції варіанти антиквених шрифтів розроблені в 70-х роках XV ст. німецькими друкарями — братами фон Шпеєр.

Найбільш досконалу форму антикви, яка, до речі, використовується і в наш час, запроектував і відлив Н. Жансон. Цим шрифтом він надрукував у Венеції знамениті «Листи Ціцерона до Брута» (1470). За основу свого варіанта антиквеного шрифту Н. Жансон взяв чітку графіку римських капітальних написів на архітектурних спорудах (для великих літер) і рисунок рукописних зразків літер гуманістичного мінускулу (для малих літер). Чіткий і гармонійний малюнок антикви Н. Жансона був уже повністю незалежним від впливу графіки ґотичних шрифтових накреслень. На відміну від ґотичних шрифтів із їх щільністю та кутастістю, літери антикви мали підкреслену горизонтальність. А за допомогою засічок у формі трикутника (серифів) створювалася чітка базова основа літер у рядках. Замість ґотичних зламів були запроектовані ритмічні підкреслено заокруглені елементи. Літери наближалися до форми квадрата, а основні штрихи знаків мали більш-менш однакову товщину, що надавало шрифтові помірної контрастності. Для вічка літер була характерна чіткість. Запроектовані книгодрукарями XV– XVI ст. шрифти типу антиква, літери яких будувалися на основі квадрата, отримали назву *медієваль* (від франц. *medieval* — середньовічний), або *ренесансна* (стародавня) антиква.

Антиква Ніколя Жансона. Венеція. 1470 р.

ABCDEFG
HILMNOP
QV Qu RST
VXYZ abcd
efghiklmnopq
rsſtuxyzāæctēff
fliñōœpppq̄
ſſſtūꝶ&

Наприкінці XV ст. у Венеції в друкарні Альда Мануція створили чудовий друкарський прямий шрифт антиквеного типу для книги Ф. Колонни «Гіпнеротомахія Поліфіла» (1499). Креслення для пуансонів виконав майстер із Болоньї — Франческо на прізвище Ґріффо. До історично-книгознавчої літератури цей шрифт увійшов під назвою *поліфілосантиква*, або *шрифт Поліфіла*.

Теоретичні принципи побудови латинських шрифтів почали розробляти вже у добу раннього Відродження. У 1463 р. в своєму трактаті Феліčо Феліčіано опублікував перші зразки геометричної конструкції капітальної антикви маюскульного накреслення, а у 1480 р. каліграф Доміано да Мойл (бл. 1457–1500) видав у Парижі перший підручник з шрифту.

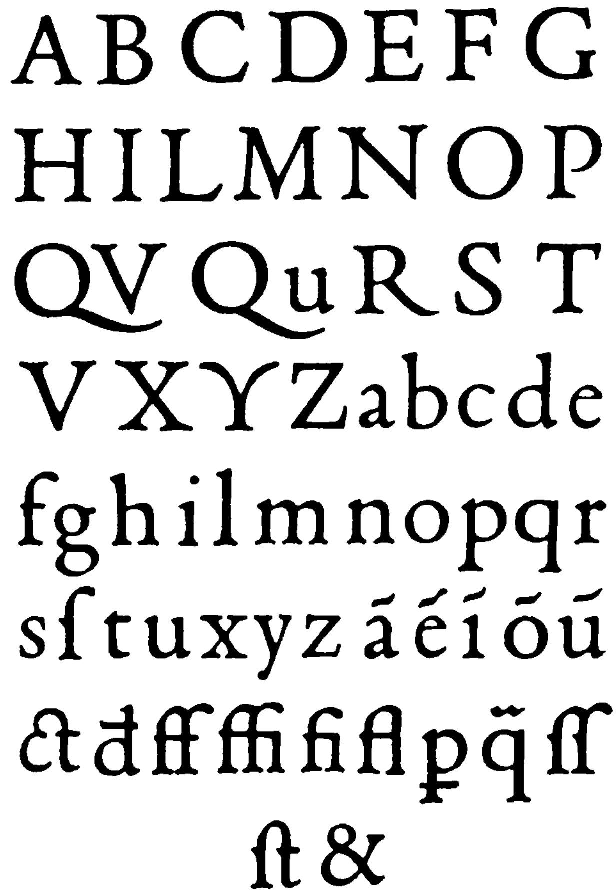
розрахований на ремісників-керамістів, різьбярів і граверів.

ІЛЮСТРАЦІЯ В РАННІХ ДРУКОВАНИХ КНИГАХ

Ранні інкунабули не були ілюстровані. Історик книги, академік В. Люблінський з цього приводу зазначає, що Й. Ґутенберґ і його учні ціле десятиліття друкували книги без ілюстрацій не тому, що не здогадалися заверстати вирізьблені на дереві гравюри разом із текстом на одній друкарській формі. Природно, що про це вони знали і, можливо, вже експериментували. Але причина була в іншому. Вони бачили, що ксилографічна ілюстрація принципово відрізнялася від мініатюри, яка була найяскравішою особливістю рукописної книги. Як підкреслює В. Люблінський, «ілюміновані рукописи не тільки замінювали їх власникам (і родині, і гостям цих власників) музеї..., але були і великою матеріальною цінністю, зберігались у скарбницях, фіксувалися в королівських заповітах і т. д.».

Перші друкарі ще не могли на сторінках своїх видань дати такі ілюстрації, які стали б гідною альтернативою мініатюрам. Адже мініатюри відзначалися чудовою колірністю з використанням золота, тонким малюнком і вишуканими композиціями.

З самого початку свого розвитку ілюстрація в ранній друкованій книзі була орієнтована не на досягнення рівня мініатюрного мистецтва, а на художньо-стильові особливості лубочних блокбухів, ілюстрації до яких малювали спочатку олівцем або пером і чорнилом на паперових аркушах, а значно пізніше почали гравіювати разом із текстом на суцільній дошці. Народні паперові картинки здебільшого були наївними за змістом, їх прикрашав слабкий узагальнений малюнок, поверхово розфарбований акварельними фарбами. Функціональним завданням ілюстрації було пояснення тексту, адже вони призначалися здебільшого для малограмотних читачів і дітей. Контурне коло сонця покривали жовтою фарбою, а серпик місяця — голубою; малюнки, що зображали золото і срібло, розфарбовували відповідно фарбами вохристого та сірого кольорів. Багатофігурні композиції з жанровими, батальними чи євангельськими сценами спрощувалися так, що на лубочних картинках залишалися тільки узагальнені контури будинків, храмів, башт, інших споруд,



Поліфілос-антиква Франческо Гріффо. Венеція. 1499 р.

а також зображення кількох фігур, що віддалено нагадували городян, військових, апостолів або інших персонажів. Цікаво, що ксилографічну ілюстрацію, засновану на такому контурному перовому малюнкові, чекало велике майбутнє: через кілька десятиліть після перших видань Й. Ґутенберґа різьбярі гравюр на дереві досягли високої професійної майстерності.

Гравюра на дереві

Гравюру на дереві (вид опуклої гравюри) в європейських країнах у XV ст. виготовляли на дошках поздовжнього розпилу з бука, граба, груші, вишні, липи та кипариса — залежно від регіону. Кожен намальований штрих на відшліфованій дошці вирізьблювали спеціальними ножами з обох боків так, щоби намальовані штрихи та плями залишалися опуклими. Великі проміжки між штрихами майстри вибирали стамесками, залишаючи на цих місцях заглиблення. Тому така гравюра на дереві називається *обрізною*, або *поздовжньою*.

На дошці з поздовжнім розпилом волокна дерева розміщені паралельно до поверхні самої дошки, тому обрізати штрихи, намальовані поздовж волокон, було легко. І навпаки — обрізування штрихів упоперек волокон або по



Пуансонна гравюра на металі. Франція. 1460 – 1470 рр.

діагоналі, вважалося трудомісткою справою, бо волокна за своєю структурою були щільні і тому часто ламалися або «зрізалися». Природно, що структура дошки вимагала від художників і різьбярів використовувати гострі та прямі штрихи і відмовлятися від штрихів заокругленої та хвилястої форм. А в самому рисунку художники змушені були відмовлятися і від дрібних форм, і від системи перехрещених штрихів, і від штрихового нюансування. Тому для ксилографії у ранніх інкунабулах характерні контурність і відсутність штрихової системи тонових переходів при створенні об'ємів предметів.

Обрізна опукла ґравюра на дереві була за технікою друкування близька європейському способові книгодрукування (високий друк), тому вважається, що ксилографія — це найбільш природна, найбільш органічна техніка для оздоблення книги і для книжкової ілюстрації. Адже складений із рухомих металевих літер текст і гравюри, заверстані в одну форму, можна друкувати за один друкарський прийом. Уперше такий спосіб використав книгодрукар Альбрехт Пфістер при друкуванні книги Ульріха Бонера «Коштовний камінь» (Бамберґ, 1461), в якій помістив 101 ілюстрацію.

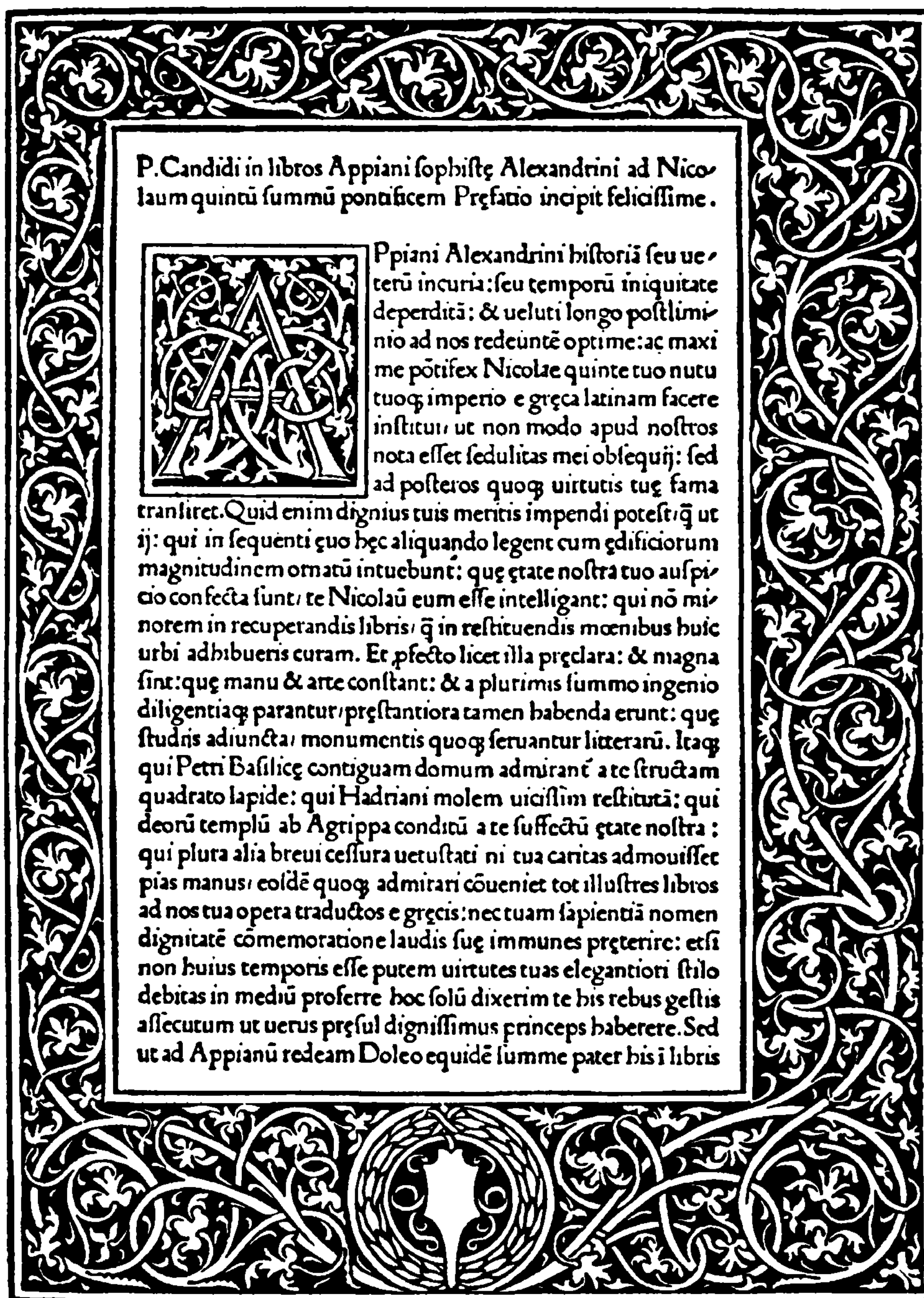
У добу пізньої ґотики протягом XV ст. розвивалася також *пуансонна гравюра* (нім. *Schrottstich*, франц. *gravure en crible*). Малюнок гравіювали за допомогою сталевих пуансонів з тонко загостреними на кінцях формами зірок, різноманітних складних сіток і крапок. При виконанні такої гравюри майстер приставляв пуансон перпендикулярно до металевої пластини і вдаряв по ньому молотком. На поверхні металу залишалося заглиблення малюнка.

Ця дуже складна декоративна техніка відрізнялася від гравюри на дереві тим, що майстер оперував лише крапками чи різноманітними за формою невеликими штрихами. При друкуванні ці елементи не вкривалися фарбою, бо не були опуклими, тому на відбитку залишалися білими. Іноді таку гравюру називають білою. Вона не могла конкурувати з ксилографією через технічні складнощі, а також через архаїчність форми, тому в подальшому від неї відмовилися.

З 70-х років XV ст. почала впевнено розвиватися ксилографія. Друкарі належно оцінили її переваги: нескладність виготовлення її такого ж росту, як і металеві літери, можливість заверстування в будь-якому місці шпальти, гармонійне поєднання з надрукованим текстом. Гравюру на дереві можна було заверстати вгорі над текстом або під ним, врозріз між рядками, впідбір між главами, посередині тексту, а також частково витягнути її за межі шпальти або розмістити повністю на книжковому полі. Методом різноманітного заверстування ксилографії на шпальті можна було чіткіше відтворювати структуру основного та допоміжного текстів і одночасно підкреслю-

Німецька Біблія. Дереворитний ініціал. Гюнтер Цайнер. Авгсбург. 1475 р.





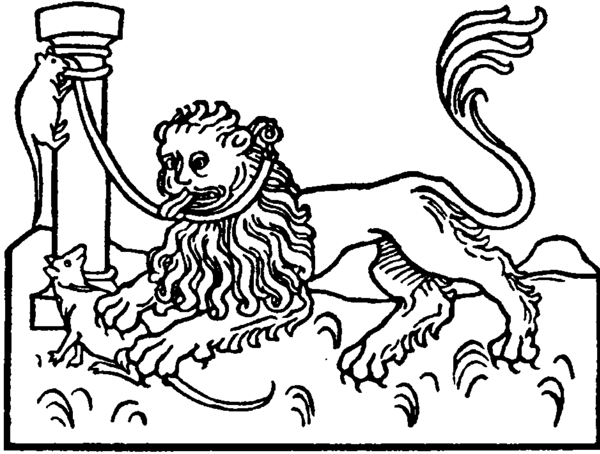
P.Candidi in libros Appiani ſophiſtę Alexandrini ad Nicolaum quintũ ſummũ pontificem Prȩfatio incipit feliciſſime.

[A]Ppiani Alexandrini hiſtoriã ſeu ueterũ incuria: ſeu temporũ iniquitate deperditã: & ueluti longo poſtliminio ad nos redeuntẽ optime: aç maxime põtifex Nicolae quinte tuo nutu tuoq; imperio e grȩca latinam facere inſtitui, ut non modo apud noſtros nota eſſet ſedulitas mei obſequij: ſed ad poſteros quoq; uirtutis tuȩ fama tranſiret. Quid enim dignius tuis meritis impendi poteſt, q̄ ut ij: qui in ſequenti ęuo hȩc aliquando legent cum ȩdificiorum magnitudinem ornatũ intuebunt: quȩ ȩtate noſtra tuo auſpicio confecta ſunt, te Nicolaũ eum eſſe intelligant: qui nõ minorem in recuperandis libris, q̄ in reſtituendis moenibus huic urbi adhibueris curam. Et ꝑfecto licet illa prȩclara: & magna ſint: quȩ manu & arte conſtant: & a plurimis ſummo ingenio diligentiaq; parantur, prȩſtantiora tamen habenda erunt: quȩ ſtudiis adiuncta, monumentis quoq; ſeruantur litterarũ. Itaq; qui Petri Baſilicȩ contiguam domum admirant̃ a te ſtructam quadrato lapide: qui Hadriani molem uiciſſim reſtitutã: qui deorũ templũ ab Agrippa conditũ a te ſuffectũ ȩtate noſtra: qui plura alia breui ceſſura uetuſtati ni tua caritas admouiſſet pias manus, eoſdẽ quoq; admirari cõueniet tot illuſtres libros ad nos tua opera traductos e grȩcis: nec tuam ſapientiã nomen dignitatẽ cõmemoratione laudis ſuȩ immunes prȩterire: etſi non huius temporis eſſe putem uirtutes tuas elegantiori ſtilo debitas in mediũ proferre hoc ſolũ dixerim te his rebus geſtis aſſecutum ut uerus prȩſul digniſſimus princeps haberere. Sed ut ad Appianũ redeam Doleo equidẽ ſumme pater his ĩ libris

Аппіан. Історія Риму. Зразок оздоблення сторінки. Ерхард Ратдольт. Венеція. 1477 р.

вати композиційну виразність, засновану на гармонійній зрівноваженості текстових і графічних елементів як однієї шпальти, так і книжкового розгорту.

Технічну знахідку А. Пфістера використав книгодрукар Ґюнтер Цайнер, який, до речі, входив до цеху золотарів. У 70-х роках він надрукував 32 ілюстровані книги німецькою мовою, майже кожна із яких містила по 100 і більше ксилографічних ілюстрацій. Першим ілюстрованим виданням Ґ. Цайнера була книга Якоба де Ворожинє «Золота легенда» — німецький варіант Житія святих (Авґсбурґ, 1471). Видання прикрашене численними великими ксилографічними ілюстраціями, композиції яких складені з квітів конвалії. Ще дублюючи прийоми оздоблення рукописів, Ґ. Цайнер у деяких своїх виданнях використав орнамент із в'юнких рослин, який «виходив» з ініціалів на книжкові поля. Ці орнаментальні прикраси складалися з кількох гравійованих дощок і друкувалися разом із текстом. У 1475 р. друкар видав Біблію німецькою мовою з 73 великими ініціалами, видрукованими з 70 дощок. Посередині кожного ініціала були малюнки, які стосувалися конкретного тексту. Ці гравійовані ініціали-ілюстрації ще виконані у схематично-контурній манері з примітивним малюнком, але відзначаються технічністю різьблення.



Езоп. Байки. Деревориmна ілюстрація. Йоганн Цайнер. Ульме. 1475 р.

В 1482 р. у виданнях страсбурзького книгодрукаря Генріха Кноблохтцера вперше з'явились орнаментально-декоративні рамки навколо текстів, складені з в'юнких рослин і птахів. Цей прийом оздоблення друків згодом використовували багато друкарів. Найбільшої популярності ренесансні орнаментально-декоративні обрамлення набули у 80-х роках після виходу книг Е. Ратдольта, який застосував гравійовані на дереві оздоби у вигляді широкої бордюрної рамки-смуги, а також великі ініціали, орнамент яких був виконаний білими штрихами та крапками на чорному тлі.

Творчі знахідки багатьох книгодрукарів, насамперед доробок свого родича Ґюнтера Цайнера, розвинув німецький друкар Йоганн Цайнер. У м. Ульме він видав твори Дж. Боккаччо («Про знаменитих жінок») і «Байки» Езопа. Для цих книжок невідомий майстер вигравіював на дереві численні ілюстрації, в яких він деякою мірою вирвався з-під впливу схематичної манери сплощеного контурного малюнка, надавши своїм персонажам певної природності та художньої виразності. Ілюстрації до книжок Й. Цайнера засвідчили, що рівень виконання ілюстрацій граверами-ремісниками вже не відповідає вимогам часу, оскільки для них була характерна примітивна лубочність.

Відомі книговидавці для створення ілюстративних циклів почали запрошувати провідних на той час художників-рисувальників і граверів, що активно сприяло розвиткові мистецтва ксилографічної ілюстрації.

У 1486 р. в Майнці вперше були видані мандрівничі нариси — «Мандрівка у Святу Країну», написана майнцьким патрицієм Бернгардом фон Брайденбахом на основі документального матеріалу. Автора нарисів із двома заможними городянами у мандрівці до Палестини супроводжував утрехтський живописець Ерхард Ройвіх. Автор занотовував інформацію та враження, а художник відображав їх у малюнках, на основі яких різьбярі пізніше виконали чиселенні ксилографічні ілюстрації. Це було перше в книговидавничій практиці видання з ксилографічними ілюстраціями, виконаними на основі зроблених з натури малюнків. Заслуговують на увагу сім великих ксилографій із краєвидами європейських і східних міст, одна з яких, завдовжки більше метра, зігнута в кілька разів, а також зображення великого палацу храму Святого Гробу Господнього, сцени з життя різних країн і портрети представників різних народів. У книзі вміщені зображення жирафи, верблюда, крокодила й інших тварин, а поруч з ними, як і в рукописних книгах з мандрівничого змісту — фантастичні істоти, подібні до середньовічного єдинорога. Щоб активніше виявити об'єми предметів і фігур, у цих ксилографіях уперше використані прийоми тонового штрихування.



So jch hab willen zů schreiben wie die stat rodiß
von den türcken belegert vnnd vnderstannden
ward zů gewinnen in dem jar als man zalt vō
gepurd · M · cccc · vnd lxxx · wil jch ernstlich vrsa=
chen erzelen / weliche den türckischen tirann ma

Б. Брайденбах. Мандрівка у Святу Країну. Деревориmна ілюстрація. Майнц. 1486 р.

У XV ст. німецьке місто Нюрнберґ стало найпомітнішим гуманістичним осередком західної Європи. Серед книгодрукарів міста найвідомішим був Антон Коберґер, якого називали «князем друкарів». У його друкарні в 90-х роках XV ст. виготовлено видання, які стали шедеврами німецького книгодрукування інкунабульного періоду. Найперше це книга роздумів на біблійні теми «Скарбниця»(1491), яка містить 96 форматних (розміру шпальти) ксилографій, вирізьблених по малюнках відомого живописця Міхаеля Вольгемута — вчителя Альбрехта Дюрера. Зразком книжкового мистецтва було і науково-популярне видання ен-

Гартман Шедель. Всесвітня хроніка. Зразок верстання шпальти. Антон Кобергер. Нюрнберг. 1493 р.

Sexta etas mūdi Foliū CVII

Matheus apostolus



Matheus apl's vocat' a xp̄o in theolonio et publicanus actibus aplus τ euāgelista factus clarissimus. τ ipse post dn̄i ascēsionē euāgelio christi i iudea predicato: cū ad gētes exteras transire statuisset: i ebraicū oprimus euāgeliū hebraice scripsit: p iudeis cōuersis ad fidē: qd quidē fr̄ibus τ marie barnabe cōdiscipulo a quo recedebat in sui memoriā reliquit. In cui' principio christi incarnationē in medio predicationes τ i fine ei' passionē ostēdit. Qd quidē barnabes apl's ad predicationis officiū p diuersas pagās ciuitates secum deferebat τ super egros ponebat: qui oēs cōfestim sanitatis bn̄ficiū cōsequebant. In ethiopiā mathe' trāsiēs totā ferme regionē illā pcurrit predicando atq innumeros ethiopū pplos christi iugo subdēs: τ ethiopū gentē ablutā fonte baptismati de fusca formosam reddidit: christo fundauit eccl'ias. Cū aūt epigenā nobilē virginē cū ducētis virginib' christo ɔsecrasset a rege spiculatore misso ad pdēdū eū aplm. Qui celebrata missa eleuatis i celū manib' iuxta altare insuper a tergo gladio eū occidit: τ martyriū passus est vndecio kal. octobris. Rex morbo elephātie correpť' vite tedio seipsū interficit. apl's p visū populū admonuit vt eiusdē gentis frēm regē cōstituerēt. q postea. 70. annis regens eccl'ias erexit τ ethiopiā xp̄ianissimā effecit. Eunuch' quē phillipp' baptisauerat deinde gubnaculū ethiopie suscepit.

Processus τ martinian'



Processus τ martinianus romani milites a diuo Petro i carcē baptisati τ ipsi cū neronis iussu oēs passionē: eculeū: flāmas fustes: scorpionesq pp̄essi fuissent: nouissime sexto nōs Julij martirio coronati sunt. Nere' q3 archela' frēs romani ciues sub hac persecutione rome martirio coronati sūt. Sili mō torpet': torquat' τ secūdus cecilius eufresius sanctissimi christi cōfessores apud hispanias martyrio coronant. Marcus preterea affricani patricij romani fili' a btō lino baptisatus. marcellus quoq τ apuleus τ alij.

Tecla virgo



Tecla vgo preclarissima pauli apl'i discipla postq p cōfessiōe christi: fustes: bestias ignes: ma atrocissima tormēta ptulisset cū de iconio seleuciā venisset. 9. kal. octob. i pace qeuit.

Judas qui τ Tadeus apl's

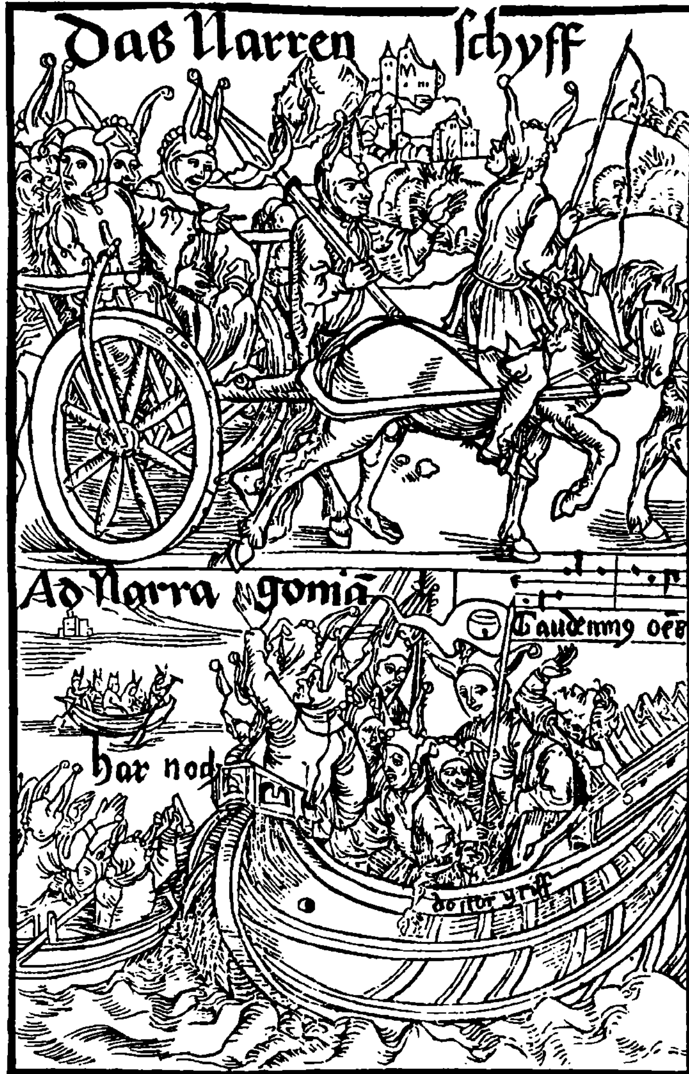


Judas q τ thade' symonis chananei τ iacobi minoris frater marie cleophe ex alpheo fili' τ xp̄i apl's Js pmo post aduentū spūssci in mesopotamia τ i inferiore regione pōn christi euāgeliū predicauit: τ efferas τ indomitas gētes q̄si beluarū naturas sctō dogmate mitigauit. Deinde simul cū symone apl'o in persidē p fecti sunt τ vt eccl'iastica historia habet ad abagarū regē venit in edissa ciuitate qui ep'las ad xp̄m an passionē ei' pscripsit cui xp̄s scripto rn̄dit: q cū irremediabili corpis morbo tenebat quē cū ab infirmitate liberasset deinde cū symone apl'o martyriū cōpleuit. Sepultus i nem armenie vrbe: cui' festiuitas quinto kal. nouembris celebrat. Scripsit aūt iudas hic ep'lam breuem: que ex septem canonicis vltima habet.

Diascondes



Diascondes medicus grecus τ militaris discipline vir in herbaria arte his temporibus admirabilis fuit. Et herbarū virtutes arbor lapidū aromatū accuratissima doctrina cōscripsit: imo vt de seipso testat: quecūq (inqt) posui nō ex opinione aut fama cognoui: s ex electione τ experimēto didici: de quo etiā Plini' mentionē facit.



Себастьян Брант. Корабель дурнів. Титульний аркуш. Ксилографія Альбрехта Дюрера. Базель. 1494 р.

циклопедичного типу — «Всесвітня хроніка» Г. Шеделя (1493). Для нього кілька майстрів по малюнках М. Вольгемута, можливо, молодого А. Дюрера та Вільгельма Пляйденвурфа вигравіювали 645 великих і малих ксилографій, із яких було надруковано 1809 ілюстрацій. Над оздобленням «Всесвітньої хроніки» художники та гравери працювали три роки.

Книга, видана форматом ін-фоліо, має великий обсяг — більше 300 аркушів. Текст книги поділений на сім великих частин і охоплює всю історію людства, починаючи з Адама та Єви та закінчуючи сучасними для автора подіями. Наприкінці книги наявні чисті сторінки для записування на них подій, які відбудуться до січня 1500 р., оскільки саме тоді всі очікували кінця світу і Великого Суду.

На кожній шпальті енциклопедії за задумом художників розміщено кілька ілюстрацій: зображення святих, пророків, учених, філософів, поетів, біблійні сцени, астрономічні явища, танці смерті та різноманітні гравійовані прикраси. Особливу увагу приділено портретам історичних персонажів і картам-планам міст світу.

Гравюри ще не виконували чіткої інформативної ролі та сприймалися читачами радше як оздоби, тому неодноразово повторювалися. Наприклад, гравюру із зображенням героїчно-виразного обличчя використовували, коли в книзі йшлося про патріарха, римського діяча або лицаря, а гравюра із зображенням монументальної споруди на одній шпальті означала монастир, на інших — лицарський замок або середньовічне місто.

Проте 23 карти-плани німецьких міст були в основному намальовані з натури. Зокрема, це стосується зображення Нюрнберґа на цілий розгорт, виготовленого з вирізьбленої по малюнку В. Пляйденвурфа ксилографії великого розміру.

Милуючись сторінками цього великого за розміром (ін-фоліо) і обсягом видання, сучасний художник книги усвідомлює, що верстання тексту та графічного матеріалу тут не виконувалося випадково, оскільки всім шпальтам і книжковим розгортам притаманна ансамблева цілісність. А цього можна досягти тільки виготовивши попередній робочий проект-макет.

До речі, при складанні друкарських форм нюрнберзькі майстри використовували весь арсенал прийомів верстання, який є у розпорядженні художників книги і в наш час.

У Базелі, великому на той час європейському культурному осередку, протягом останнього десятиліття XV ст. в техніці гравюри на дереві почав працювати великий німецький художник Альбрехт Дюрер (1471–1528).

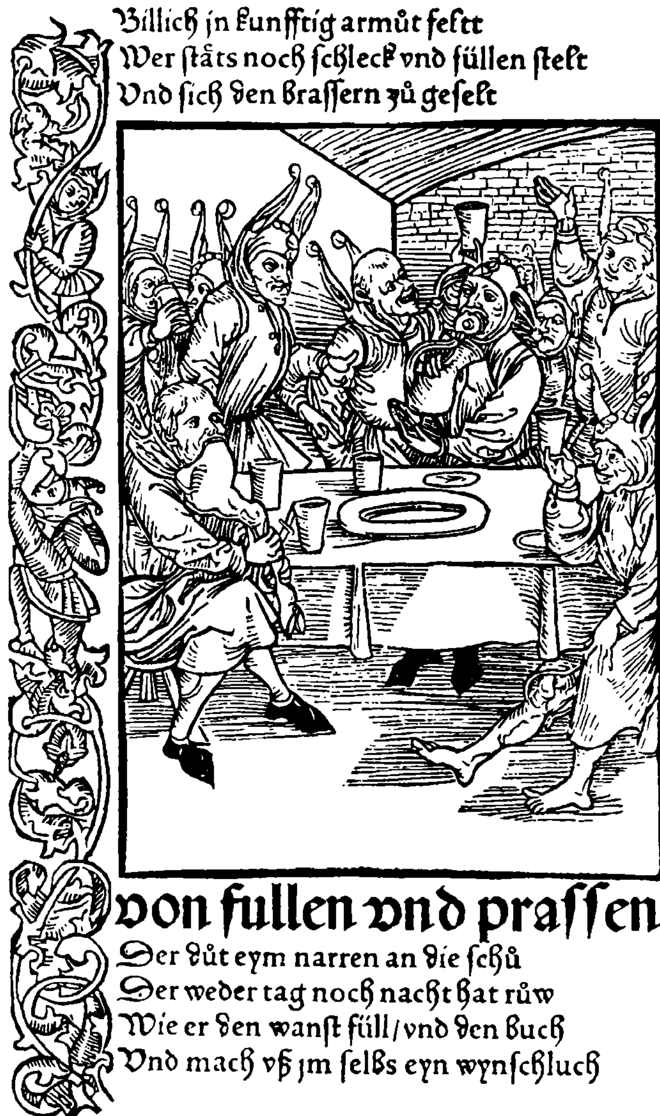
Вважається, що А. Дюрер гравіював не сам, він лише виконував малюнки. Ці малюнки ретельно переносилися на дошки, а різьбярську працю виконували майстри-гравіювальники. Проте художник дуже добре знав стилістичні особливості цієї графічної техніки. Техніку ксилографії він вивчав у нюрнберзькій майстерні живописця Міхаеля Вольгемута. Готуючи оригінальні малюнки, він міг передбачити всі технічні особливості різьблення на дошках. У ксилографічних ілюстраціях А. Дюрера гравійований штрих легко і точно передає загальний малюнок предмета, міцно лінить форму, трансформується від найтоншої поодинокої лінії до щільних штрихових плям. Дослідники мистецтва гравюри зазначають, що майстри-гравіювальники не зуміли

б досягти такої технічної досконалості ксилографії, якби А. Дюрер не знав усіх тонкощів обрізної гравюри на дереві і не керував усім процесом від початку до кінця.

Першою ілюстрацією великого художника був фронтиспіс до «Послань святого Єроніма» (Базель, 1493). У Базелі він виконав також 45 ілюстрацій до книги Жоффруа де ла Тур-Ланді «Приклади богобоязливості та порядності» (у літературі зустрічається як «Турнський лицар») і більше 100 ілюстрацій до книги С. Бранта «Корабель дурнів» (1494). Коли він, ще молодий підмайстер, у Базелі зайнявся ілюструванням друків, книжкова графіка була ще зовсім молодим мистецтвом. Гравюра на дереві в той час використовувалася виключно у друках, виданих національними мовами для малограмотних читачів — вона допомагала розкривати зміст друкованого слова. Базельський книгодрукар Бернгард Ріхель у книзі «Дзеркало людського порятунку» (1476) з цього приводу писав: «Вчені можуть отримати знання з тексту, малограмотні ж повинні навчатися за книгами для мирян, тобто за картинками».

Дюрер першим почав виконувати ілюстрації до видань для широкого кола читачів. Вже у «Посланнях святого Єроніма» малюнок гравійованого фронтиспіса відзначається пластичністю форм і певною просторовістю. На цю гравюру досить швидко звернули увагу майстри книги та стали її копіювати.

Базельські видання з ілюстраціями А. Дюрера «Турнський лицар» і «Корабель дурнів» належали до жанру моралістичних притч, які були тоді особливо популярні серед читачів. Зокрема, у книзі «Корабель дурнів» йшлося про неосвіченість, марновірство, інші вади тогочасного суспільства, тому вона набула величезної популярності. До 1500 р. ця книга перевидавалась у європейських країнах 26 разів. В оздобленні базельського видання А. Дюрер відмовився від випадкового розташування ксилографій у тексті, що було властиве практиці тогочасного книгодрукування, і розмістив гравюри на початку кожної глави з нової сторінки. Вгорі над кожною початковою гравюрою заверстано по три віршованих рядки, які розкривали суть глави, а під гравюрою — заголовок оповідання, складений шрифтом великого кегля. З боків заставок були розміщені орнаментально-декоративні широкі смуги, які використовувались і в оздобленні текстових шпальт.



Себастьян Брант. Корабель дурнів. Початок розділу. Ксилографія Альбрехта Дюрера. Базель. 1494 р.

У своїх ілюстраціях А. Дюрер не пішов шляхом примітивного переказу авторського тексту, а обрав близький для нього принцип ілюстрування — інтерпретацію авторської сатири, доповнення тексту виразними натурними деталями. Таке тлумачення авторського тексту було незвичним для художників книги того часу, але читачі сприйняли його дуже схвально, тому що художник узагальнював за допомогою пластичних засобів суть авторських сатиричних памфлетів.

Незвичним за композиційною побудовою виявився і ксилографічний титульний аркуш цього видання, складений з двох різночасових та різнопросторових зображень. Написи на титульному аркуші знайомили читача із загальною концепцією твору С. Бранта.

У віршованій передмові автор написав, що ті дурні, що не навчилися читати, зможуть знайти свої портрети на виразних картинках художника.

За середньовічними цеховими правилами

учень, коли отримував звання підмайстра, повинен був деякий час працювати в різних містах, щоб удосконалити свій фах. Потім він мав повернутися в рідне місто, виконати і захистити певну творчу роботу й отримати звання майстра. Протягом більш ніж двох років (1492–1494) А. Дюрер підвищував свою майстерність у друкарнях Базеля. Повернувшись до Нюрнберґа, він отримав ліцензію на книговидавничу справу і в 1498 р. видав книгу «Апокаліпсис», яка містила 15 великих ксилографічних ілюстрацій. На звороті кожної гравюри був надрукований текст біблійного твору. На перший погляд книга скидалася на блокбух. Проте за змістом це видання стало виключно новаторським для свого часу, оскільки гравюри були не пасивними ілюстраціями до біблійних сцен, а узагальненим відображенням драматичної сутності біблійного твору.

Свої узагальнені композиції художник розробив на основі багатьох дій і сцен із різних частин книги. Наприклад, у панорамній гравюрі «Ангели сурмлять у труби» художник малює Бога, який наказує чотирьом ангелам сурмити, а п'ятому — кидати на землю вогонь. З неба падає у криницю зірка, щоб отруїти воду на землі, гинуть кораблі на морі, вогонь знищує міста і села, а серед вселенського хаосу зображений сокіл, який клином летить додолу і віщує: «Горе, горе, горе!». Без сумніву, читач потребував багато часу, щоб охопити все панорамне зображення, розглянути численні дрібні деталі. А прочитавши на звороті ілюстрації текст, він разом із художником жахався: що загрожує людству!

Графічні серії великого німецького художника випередили свій час. Ксилографічні аркуші до «Апокаліпсиса» були глибоко пророчими: через 20 років почалася Реформація в Німеччині, яка принесла зі собою кров, скинення багатьох церковних владик і загибель людей.

Європейці, до речі, у 1500 р. очікували настання «великого дня гніву» — кінця світу і Страшного суду, тому ксилографічна серія «Апокаліпсис» А. Дюрера знайшла серед читачів небувалий відгук. Великі ксилографічні композиції дюрерівських *естампів* (від фр. *estampe* — відбиток із гравюри) були настільки багатогранними, що не могли збігатися зі змістом текстів, надрукованих на звороті аркушів. Тому художник додає у них вказівки з нагадуванням імені того чи іншого біблійного персонажа, до того ж він одягнув їх у тогочасний одяг городян.

Про це його творче досягнення пізніше, у 1528 р. провідний європейський гуманіст Еразм Роттердамський написав: «Чого тільки не може він виразити в одному кольорі, тобто чорними штрихами? Тінь, світло, блиск, опуклість і заглиблення, за допомогою чого кожна річ постає перед поглядом глядача не однією тільки своєю гранню. Гостро схоплює він правильні пропорції та їх взаємну відповідність. Чого тільки не зображає він, навіть те, що неможливо зобразити, — вогонь, проміння, грім, зірниці, блискавки, пелену туману. Всі почуття, нарешті, всю душу людини, що проявляється в пластиці тіла, навіть ледве чи не сам голос. Все це він з таким мистецтвом передає найтоншими штрихами, і до того ж тільки чорними, що ти образив би твір, коли б побажав внести в нього інші фарби».

На відміну від Німеччини, в Італії у добу Відродження друкована ксилографія не розвивалася так активно, хоча техніка гравюри на дереві була добре відома італійським майстрам ще з давніх часів. Найбільш потужним італійським книговидавничим осередком у другій половині XV ст. була Венеція. В цьому місті діяли друкарні таких відомих книговидавців, як Ерхард Ратдольт, родина Джіунтів, брати Ґреґоріуси та Альд Мануцій.

На розвиток системи оздоблення італійської книги великий вплив справив німецький книговидавець Е. Ратдольт, який від 1476 р. до 1486 р. видав у Венеції 66 гарно оздоблених книг. У виданні «Історія Риму» Аппіана (1477) він уперше використав гравійовані на дереві білими штрихами по чорному тлі візерункові ініціали й орнаментальні обрамлення текстових шпальт у вигляді широких смуг, які надалі стали характерною рисою оздоблення венеціанських видань. З легкої руки Е. Ратдольта ксилографія в друках майже зовсім замінила оздоблення сторінок від руки. Гравюри з його видань, особливо широкі орнаментальні рамки на титульних аркушах, як на Календарі Регіомонтана, копіювали друкарі майже в усіх країнах Європи, а також українські та російські майстри рукописної книги. Бордюрні рамки з елементів в'юнких рослин нагадували античні взірці. Орнаментально-декоративні прикраси являли собою тонкий ажурний контур: чорною лінією на білому тлі («Метаморфози» Овідія, друкарня Джіунтів, 1497) або, навпаки, — білою



Альбрехт Дюрер. Аркуш із графічної серії «Апокаліпсис». Ангели сурмлять у труби. Ксилографія. Нюрнберг. 1498 р.

лінією на чорному тлі (друкарня братів Ґреґоріусів, 1498).

Е. Ратдольт — один із перших європейських книговидавців, який намагався оздобити книгу суто друкарськими засобами. Книгознавець Е. Немировський зазначає, що цей друкар глибоко розумів посторінкову побудову видання і вміло користувався конструктивними та художніми засобами, щоби досягти цілісності книжкового оформлення. У його доробку багато наукових видань з математики й астрономії, а у виданих ним латинською мовою «Початках» Евкліда (1482) на книжкових полях розміщено понад 400 креслень і діаграм, надрукованих із гравюр на дереві.

Ілюстровані книги видавалися також у друкарні родини Джіунтів (Флоренція). У 1490 р. тут вийшла італійською мовою Біблія невеликого формату, в якій налічувалося 386 ксилографічних ілюстрацій. Частково гравю-


Incomicia il primo libro metha-
morphoseos de Ouidio in prosa
uulgare traduto con le alegorie.
Capitulo primo
L O animo mio
desidera de di-
re de forme mu
tate i noui cor-
pi: & ipsio uoi
idii darete aiu-
to a gli mei pri-
cipii: percio che uoi idii fuosti quegli
che le mutasse: & guidate el uerso
mio perpetuale: si chio possi dechi
arare le cose essute dal pricipio del
mondo per isino al presente doue
io sono.

De chaos secondo esiodo
P Ria che fusse mare: terra
o cielo: era uno uolto di
natura i tutol modo: elq̃l

Овідій. Метаморфози. Зразок оздоблення сторінок італійської книги. Лукантоніо Джіунт. Венеція. 1497 р.

ри були скопійовані з німецької кельнської Біблії. Загалом гравюри виконані технікою тонкої контурної манери і характеризуються хорошим малюнком фігур.

Найбільш відомим венеціанським видавцем усе-таки був Альд Мануцій. Від 1495 р. він почав друкувати твори грецьких класиків: Арістотеля, Арістофана, Фукідіда, Геродота, Ксенофонта, Евріпіда, Демосфена, Плутарха, Платона та інших. Щоби завоювати ринок збуту, А. Мануцій докорінно переглянув основні критерії книжкового мистецтва. Насамперед він зменшив формати книжок до кишенькового розміру і замовив для них чіткі, легкі для сприймання антиквені курсивні шрифти.

У 1499 р. А. Мануцій видав свій книгодрукарський шедевр — книгу Ф. Колонни «Гіпнеротомахія Поліфіла», надруковану на папері та частково на пергаменті чудовим антиквеним шрифтом. Вона містить 170 ксилографічних ілюстрацій, вирізьблених у манері тонкого контурно-лінійного малюнка, які разом із чудовою графікою антиквеного шрифту створюють на шпальтах гармонійну єдність. Ініціали, прикрашені плетінчастим і рослинним орнаментом, а також тексти, заверстані у вигляді колофонів, не заважають, а навпаки — допомагають створенню загального книжкового образу. Прізвища художників цієї книги залишаються невідомими, проте значущість їхнього вкладу в розвиток основ книжкового мистецтва неоціненно велика. Розроблені ними численні композиції алегоричного змісту та малюнки емблемного типу в подальшому набули широкої популярності та використовувалися в багатьох європейських виданнях протягом двох



EL SEQVENTE triũpho nõ meno mirauegliofo đl primo. Impo cheegli hauea le q̃tro uolubile rote tutte,& gli radii,& il meditullo defu ſco achate,di cãdide uẽule uagamẽte uaricato. Ne tale certam̃te geſtoe re Pyrrho cũ le noue Muſe & Apolline ĩ medio pulſãte dalla natura ĩpſſo.

Laxide & la forma del dicto q̃le el primo,ma le tabelle erão di cyaneo Saphyro orientale,atomato de ſcintillule doro, alla magica gratiſſimo, & longo acceptiſſimo a cupidine nella ſiniſtra mano.

Nella tabella dextra mirai exſcalpto una inſigne Matrõa che
dui oui hauea parturito,in uno cubile regio colloca
ta,di uno mirabile pallacio,Cum obſtetrice ſtu
pefacte, & multe altre matrone & aſtante
NympheDegli quali uſciua de
uno una flammula,& delal-
tro ouo due ſpectatiſſi
me ſtelle.

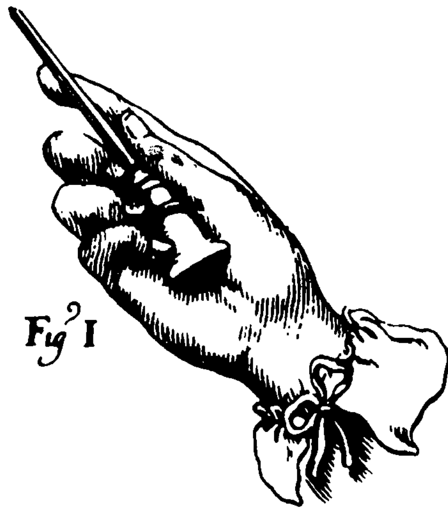
* *
*

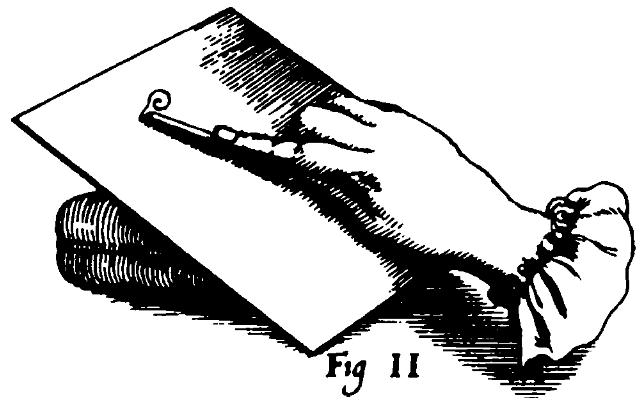
Франческо Колонна. Гіпнеротомахія Поліфіла. Сторінка видання. Альд Мануцій. Венеція. 1499 р.

століть. «Гіпнеротомахія Поліфіла» вважається одним із шедеврів книгодрукування інкунабульного періоду. Вона ознаменувала собою перемогу нової книжкової естетики, яка принципово відрізнялася від художнього оформлення ґутенберґівських книг.

Різцева гравюра на металі

Різцева гравюра на металі, так звана *класична* гравюра — це вид глибинної гравюри на металі, коли штрихи малюнка прорізують різцем на поверхні пластини. Найкращою основою для різцевої гравюри вважалися пластини з міді, згодом почали використовувати і пластини з цинку та сталі. Штихелі для різьблення штрихів на металі виготовляли зі сталі. Після того, як зображення було вирізьблене, у заглиблені штрихи втирали фарбу. Пластину, вкриту після цього вологим папером, протягували між двома валами. При цьому





Техніка різьблення штихелем на металевій пластині. Із гравюри XVII ст.

фарба із заглиблених штрихів переходила на папір. Це найстаріший спосіб глибокого друку. Перші різцеві гравюри на міді датовані серединою XV ст.: 1446 р. — «Страсті Христові» (майстер невідомий) та 1440–1450 рр. — «Портрет знатної дами» (майстер невідомий). Але певна майстерність виконання малюнків для цих мідьоритів і характерна для глибокого друку темна фарба з оксамитовим відтінком свідчать про те, що і техніка різцевої гравюри на міді, і верстат для глибокого друку, ймовірно, були створені ще на початку XV ст.

Гравюру на міді спочатку використовували в основному для виготовлення гральних карт. У книгу різцева гравюра на металі прийшла тільки в останній чверті XV ст. Але друкувати з однієї друкарської форми одночасно текст і зображення на мідних пластинах було неможливо. Тому текст друкували на верстаті для високого друку, а різцеві гравюри на міді — на верстаті для глибокого друку. Після цього мідьоритні відбитки приклеювали на сторінки друків. У 1475 р. англійський книгодрукар В. Кекстон в м. Брюгге (Бельгія) видав «Історію Трої», де титульний аркуш був виготовлений глибоким друком з мідьориту і приклеєний на першу сторінку видання, виготовленого високим друком. Через рік у тому ж місті бельгійський друкар Колар Мансіон виконав 10 ілюстрацій до новел Боккаччо технікою різцевої гравюри на міді й теж приклеїв їх до відповідних сторінок книги.

Тільки у 1477 р. флорентійський друкар Нікколо ді Лоренцо, виготовляючи книгу Антоніо Беттіні «Божественна гора», застосував послідовний друк на одному аркуші двома прогонами — спочатку на одному верстаті надрукував текст складених шпальт способом високого друку, а потім на другому — ілюстрації з мідних пластин способом глибокого друку. Ця трудомістка праця не була підтримана друкарями. Наприклад, у Флоренції в 1481 р. за малюнками великого італійського художника Сандро Боттічеллі відомий гравер Баччо Бальдіні технікою різцевої гравюри на міді виконав ілюстрації та наклеїв відбитки на сторінки книги Данте «Божественна комедія».

Перші гравюри на мідних пластинах виконували, як правило, ювеліри. Ювеліром був і згадуваний Б. Бальдіні. Син ювеліра Ізраель ван Меккенем у німецькому місті Мекенгайм у 80–90-х роках XV ст. награвіював на мідних пластинах латинський алфавіт із великих декоративних літер. На штамбах літер гравер зобразив гнучкі акантові листки і примхливо закомпонував у тіло знаків стилізовані квіти, бутони та плоди у вигляді кедрових шишок і макових головок. Для пластики цих прикрас характерна певна графічна напруженість. Європейські майстри книги належно оцінили творчу знахідку І. ван Меккенема. На основі його мідьоритів вони почали проектувати різноманітні книжкові декоративні оздоби для виготовлення їх технікою ксилографії.

Як бачимо, в інкунабульний період виконання ілюстрацій технікою різцевої гравюри на міді не одержало широкого розповсюдження. Адже для друкування з мідних пластин було необхідне додаткове технічне пристосування — стан із циліндричними валами для глибокого друку. Крім цього відбитки слід було потім обрізувати і наклеювати на відповідні сторінки книги. Зрозуміло, що цей процес був надто трудомісткий. До того ж руйнував паростки нової книжкової культури, яка вже почала формуватися на основі кращих досягнень книгодрукарського мистецтва.

ПЕРШІ УСПІХИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КНИГОДРУКАРСТВА

Ранні друки обходилися досить дорого, тому коло покупців було обмежене і складалося в основному з представників міського патриціату, буржуазії та заможних ремісників.

Більшість міського населення ще не мало можливості придбати друковану книгу. Тому тиражі інкунабул були невеликі: у Й. Ґутенберґа — 150–200 примірників, а у його учнів і помічників, які згодом відкрили власні друкарні, — 250–300 примірників.

Лише у 80-х роках XV ст., коли зріс попит на дешевшу друковану книгу, тиражі видань почали сягати іноді навіть тисячі примірників. Урізноманітнюється зміст друків, збільшується кількість їх назв. Наприклад, від початку книгодрукування до 1460 р. інкунабулознавці налічують близько трьох десятків назв друків, включно з дрібними виданнями, а за період від 1460 р. до 1500 р., тобто за 40 років, — більш ніж 40 000 назв книжок (з урахуванням перевидань) загальним тиражем приблизно 12–20 мільйонів примірників. Із них до нашого часу збереглося тільки 500 000 інкунабул.

Друкарі бралися за виготовлення будь-якої друкованої продукції, яка мала читацький попит. Вони друкували народні книжки з картинками, молитовники, брошури повчального характеру, ілюстровані часовники-посібники для проповідників, хроніки, лицарські романи, астрологічні та географічні видання, комедії, байки, різноманітні календарі, університетські наукові трактати латиною, юридичні та медичні довідники, промови провідних гуманістів. До 1500 р., наприклад, граматика латинської мови Е. Доната друкувалась 365 разів, «Доктринале» Олександра де Вілладея — 301, а об'ємна Біблія, складена з двох і більше томів (іноді з коментарями) — 126: 94 — латинською, 14 — німецькою, 11 — італійською, 3 — єврейською, 2 — чеською, по 1 — французькою та каталонською мовами. Монументальна праця Авіценни «Канон медичної науки» — енциклопедія з теоретичної та клінічної медицини, — складена автором на основі аналізу досвіду відомих грецьких, римських і арабських лікарів, перевидавалася 29 разів. Виник попит і на твори художньої літератури, надруковані національними мовами. Наприклад, твори Дж. Боккаччо італійською, німе-

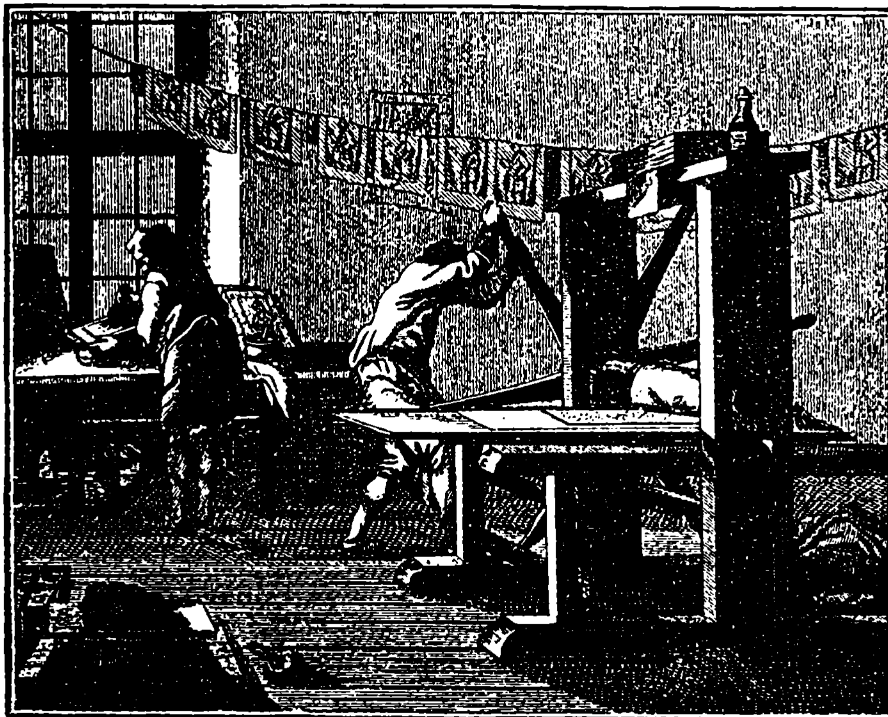


Оздоблені маюскульні літери латинського шрифту, вирізьблені на мідних пластинах німецьким ювеліром Ізраелем ван Меккенемом. Мекенгайм. Кінець XV ст.









Верстат для друкування відбитків із мідьоритів. Із гравюри XVII ст.

цькою, французькою та іспанською мовами були перевидані 75 разів. Багато перевидавалися і твори Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарки та інших відомих авторів. В Італії набули широкої популярності твори античних авторів. У міських книжкових крамницях або на базарах заможним читачам пропонували рідкісні видання, які дублювали тексти коштовних рукописів, не доступних широкому загалу (зберігались у монастирських або університетських бібліотеках).

Упродовж першого десятиліття після винайдення книгодрукування кожен книгодрукар самостійно виконував майже всі процеси виготовлення друків — від розроблення загального проекту майбутнього видання, проектування та виливання шрифту, складання та верстання шпальт, друкування тиражу — і до реалізації своїх видань. Його професійна підготовка і творчий потенціал мали бути для цього досить високими.

Пізніше, у зв'язку зі зростанням попиту на друки та виникненням численних друкарських підприємств, які почали виготовляти величезні на той час тиражі книжок, власники друкарень стали запрошувати до себе підмайстрів і помічників, а також навчати за власні кошти учнів. Наприклад, у більшості друкарень, де налічувалося не більше одного друкарського верстата і був невеликий асортимент шрифтів, крім майстра, працювали два підмайстри та один—два учні.

У 70—80-х роках XV ст. в потужних друкарнях працювало вже по кілька десятків, а іноді й до сотні найманих робітників різного фаху. Наприклад, у Нюрнберзькій друкарні А. Кобергера, заможного ремісника, а потім нюрнберзького патриція, діяли 24 друкарських стани, які обслуговували понад 100 робітників. А це сприяло виникненню згодом у містах соціального прошарку фахівців книгодрукарської справи.

Для того щоби створити книгодрукарське підприємство, яке б мало в подальшому економічний успіх, потрібні були величезні капіталовкладення. А капітал концентрувався в руках міської буржуазії, представники якої, до речі, виявилися зацікавлені не тільки у створенні книгодрукарських підприємств, а й у розвитку надійних торговельних зв'язків і у відкритті нових ринків збуту. Власники майже всіх великих друкарень у той час були переважно вихідці з міських буржуа.

Тому вже через 25—30 років після винайдення Й. Ґутенберґом нового способу книгодрукування почала також розвиватися безпосередньо видавнича справа. Замовляючи в друкарні виготовлення книг, видавець мав певну можливість оперувати своїми, часто невеликими, коштами і вкладати їх у ті видання, які користувалися на той час найбільшим читацьким попитом.

Протягом довгого часу друкована книга поступалась у конкуренції кольоровим ману-

скриптам, виготовлення яких активно підтримували заможні збирачі рукописів. Духовенство, землевласники та навіть певний прошарок гуманістично настроєної інтелігенції ставилися до друкованої книги іронічно, бо виготовлена новим способом книга асоціювалась у них з лубочними блокбухами.

Під впливом творчих досягнень великого Й. Ґутенберґа деякі майстри продовжували дотримуватися художніх канонів, притаманних рукописній книзі. Але згодом книгодрукарі відмовились і від великих форматів, і від двостовпцевих шпальт, і від численних лігатур та словоскорочень у тексті, і від багатоколірності в книзі. А наприкінці XV ст. під впливом гуманістичної літератури й удосконаленої ксилографічної контурної орнаментики, заснованої на естетичних засадах доби Відродження, друкарі практично відмовляються від червоного кольору в друках і розробляють новий шрифт, літери якого стають світлішими, круглішими та легшими.

Щоб розширити коло своїх постійних покупців, видавці та друкарі стали приділяти велику увагу підвищенню культури видань. А це сприяло формуванню нового виду мистецтва — книгодрукарського, — естетика якого була вже закладена Й. Ґутенберґом у його шедеврі — 42-рядкові Біблії.

Формування основ книгодрукарського мистецтва вимагало від майстрів виконання певних вимог:

— удосконалення технічних правил складання та верстання на шпальтах тексту разом із графічним матеріалом, які б давали змогу більш професійно виявляти логічну структуру тексту залежно від змісту і функціонального призначення видання;

— удосконалення техніки суміщення, щоби забезпечити «накладання» рядків з обох боків аркуша один на одного і запобігти забрудненню аркуша при друкуванні;

— удосконалення композиційного складу друкарських фарб з тим, щоби вони пластичніше «переходили» з друкарської форми на паперовий аркуш при друкуванні;

— удосконалення технічних засобів друкарського процесу, а також друкарського обладнання;

— розроблення технологічно обумовленої і водночас виразної графіки друкарських шрифтів, літери яких були б читабельними та мали естетичний вигляд;

— розроблення нової системи ілюстрування книги завдяки використанню гравюри на дереві, яка дає змогу досягти суто друкарської виразності, побудованої на нових естетичних критеріях, — на контрасті білого паперу і чорного шрифту та графічних елементів;

— пошуки пропорційних і водночас гармонійних співвідношень між форматом книги, форматом шпальти і розмірами книжкових полів для кращого сприймання інформації читачем.

Згодом професія книгодрукаря — «майстра друкарського мистецтва» («magister artis impressoriae») — набула дуже високого статусу. Вона була піднесена до рівня професорської посади в університеті або членства в міському маґістраті.



Друкарня XVI ст. Із мідьорита Т. Галле. Франція. XVII ст.

ВНУТРІШНЯ СТРУКТУРА Й ОЗДОБЛЕННЯ ПАЛЕОТИПІВ

У першій половині XVI ст. на рукописну книгу зберігався досить великий попит заможної аристократії та міського патриціату, тому розфарбовували ілюстрації від руки в друкованій книзі ще довго, хоча це було і не на користь друкам.

Одним із видатних палеотипів початку XVI ст., у якому поєднані стильові риси рукописної та друкованої книги, є видана нюрнберзьким книгодрукарем Йоганном Шенспер-ґером праця поета Мільхіора Пфінцинга «Тоєрданк» (1517), написана на честь імператора Священної Римської імперії — австрійського ерцгерцога Максиміліана І. Ця книга розміром ін-фоліо надрукована на гарному цупкому папері, а частина тиражу — на якісному пергаменті.

З кінця XV ст. до середини XVI ст. друкована книга пережила досить радикальну

еволюцію: за яких-небудь 50—70 років вона зменшилася від фоліанта (висота сторінки 35 см і більше) до розмірів ін-октаво (висота 25—15 см). На зміну щільним шрифтам типу готичної текстури з усіма її абревіатурами та надрядковими позначками приходить проста й чітка антиква. Пошуки системи розділових знаків, які почалися ще наприкінці XV ст. у друках провідного італійського книговидавця А. Мануція, у першій половині XVI ст. були майже завершені. Посторінкова пагінація, яку вперше запровадив А. Мануцій у книзі «Cornucopia» Перотто (1499), у 20-х роках XVI ст. стала вже невід'ємним структурним елементом книги. Наприкінці XV ст. А. Мануцій у виданні Псалтиря (1496) вперше дописав від руки рядок, який «випав» при друкуванні, а у XVI ст. книгодрукарі почали вкладати в книгу окремі аркуші, на яких перелічували знайдені у тексті друкарські помилки. Побудова рубрикаційної системи та змісту видання стала більш функціональною, ускладнилися різноманітні покажчики та система індексації.

Книгодрукарі почали більш-менш професійно оперувати текстовими та графічними елементами при складанні друкарських форм і навчилися знаходити достатньо пропорційні співвідношення між всіма структурними елементами на сторінках видань.

Певну винахідливість проявляли при верстанні титульних аркушів. Заголовкові рядки титулів робили різної довжини: рядки, складені з маюскульних літер (великих), версталися поруч із рядками, складеними з мінускульних літер (рядкових), або з рядками, складеними з капітельних літер (заголовкові літери, очко яких дорівнює розмірові очка рядкових літер того ж кегля). Таке верстання давало змогу створювати різні форми — трикутник (кутом донизу), прямокутник, квадрат і т. п.

Створюючи певну текстову композицію на титулах, більшість друкарів керувалися не стільки логікою, скільки емоціями. Тому при дотриманні обраної конфігурації слова в рядках переносили формально: іноді частина слова у попередньому рядку була складена з літер великого кегля, а в наступному рядку — з літер значно меншого кегля. Першочерговою для складача була краса формальної побудови тексту та графічного матеріалу.

Для оздоблення текстових форм на титулах використовували виливні декоративні лінійки, віньєтки — орнаментальні широкі смуги, які обрамлювали титульні композиції. Наприклад, до книги Дж. Боккаччо «Про знаменитих жінок» (Севілья, 1528) на повний формат титульного аркуша заверстана орнаментально-декоративна бордюрна рамка, посередині якої містяться чотири ксилографічні ілюстрації, що розкривають зміст деяких новел.



Джованні Боккаччо. Про знаменитих жінок. Титульний аркуш. Якоб Кромбергер. Севілья. 1528 р.

Інакше будувалися титульні аркуші видань А. Мануція. Складені іноді з коротеньких текстів і невеличких видавничих марок, вони відзначалися певною художньою виразністю, яка вже базувалася на естетичних категоріях доби Відродження — композиційна чіткість і функціональна побудова текстових та графічних елементів.

Згодом усе більше книгодрукарів почали виконувати тільки шрифтові титульні аркуші з іменем автора, назвою видання, видавничою маркою, роком і місцем видання. Великі графічні зображення, що раніше прикрашали титул, поступово почали «переходити» на ліву сторінку титульного розгорту — на *фронтиспіс*, який у XVI ст. вже став необхідним структурним елементом книги. На фронтиспісі почали зображати портрет автора твору, замов-

Мельхіор Пфінцінг. Тоєрданк. Зразок оздоблення сторінки. Йоганн Шенспергер. Нюрнберг. 1517 р.



17

ALs nun Tewrdannck der tewrlich man
Was on schaden khomen daruon
Vom leoben/über etlich tag
Fürwittig zů dem Helden sprach
Herr Ich wayß an eim anndern ort
Ein hawends Swein Jr habt gehort
Warlich bey all Ewren tagen
Von eim grössern Swein nye sagen

f

ника видання або головного героя книги, інколи — велику ксилографічну ілюстрацію, яка виражала ідею та зміст видання або найважливішу сцену твору. У другій половині XVI ст. на фронтиспісах почали з'являтися пишні алегоричні зображення.

Композиційні принципи побудови титульних аркушів, розроблені майстрами книги у XVI ст., зустрічаються і в наш час. Сучасні художники користуються ними здебільшого для того, щоби відтворити стильові ознаки того періоду, коли був написаний твір.

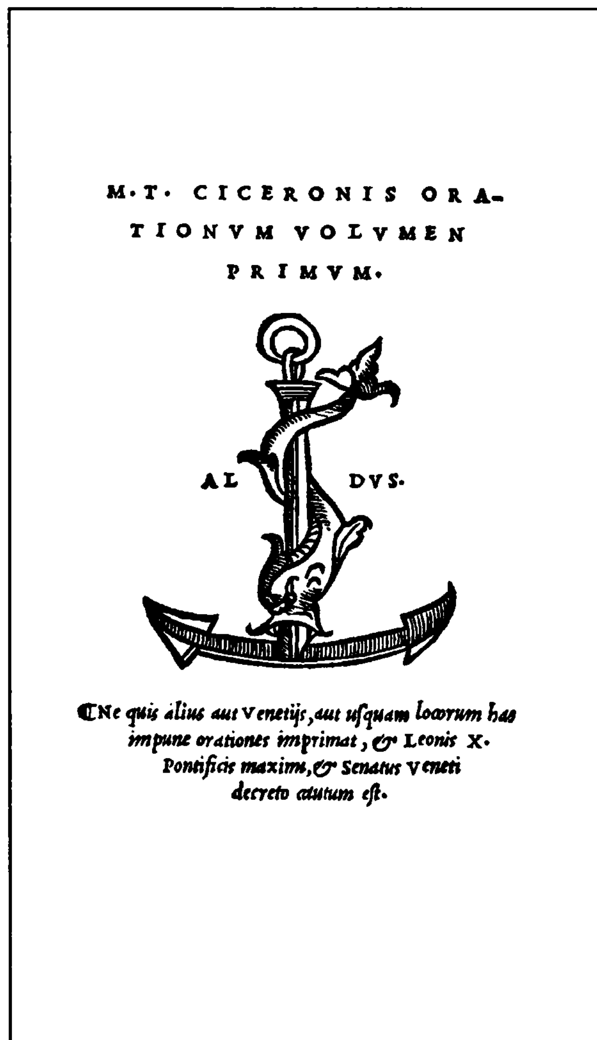
Нагадаємо, що у першій половині XVI ст. мистецтво ще не протиставлялося ремеслу. Це був час, коли, наприклад, архітектори належали до цеху малярів, а живописці — до цеху аптекарів. Не було також суттєвої різниці в оздобленні навчальної, наукової, художньої чи церковнослужбової літератури. Будь-яке друковане видання конструювали та прикрашали на рівні тих знань, умінь і традицій, які були успадковані від попередніх поколінь. Друкарі та художники дуже відповідально поставилися до конструювання й оздоблення шпальт різних типів видань — таких, як «Книга про чуму» Бруншвіґа (Страсбурґ, 1500), «Книга про сільське господарство» Красченцо (Венеція, 1519), «Дослідження пропорцій» Е. Шена (Нюрнберґ, 1542), «Трактат про металургію» Г. Аґріколи (Базель, 1546). Усі ці видання оздоблені численними ксилографічними ілюстраціями.

У першій половині XVI ст. активно розвивалися творчі ідеї, пов'язані з функціонально чіткою організацією текстового матеріалу в книзі. Ставилася мета зробити друковану інформацію якомога зрозумілішою та забезпечити максимальну зручність читання тексту.

Ця малопомітна, але трудомістка праця майстрів у пошуках функціонально чіткої посторінково-просторової побудови видання, максимальної читабельності друкарських шрифтів, конструктивної ясності внутрішньої книжкової структури створила у першій половині XVI ст. надійну базу для формування книгодрукарського мистецтва.

РОЗВИТОК ГРАФІКИ ЛАТИНСЬКИХ ДРУКАРСЬКИХ ШРИФТІВ У XVI СТ.

Найбільш помітною в друкованій книзі стала еволюція шрифтової графіки — поступовий перехід від ґотичних шрифтів до антикви.


M·T· CICERONIS ORATIONVM VOLVMEN PRIMVM.

AL DVS.

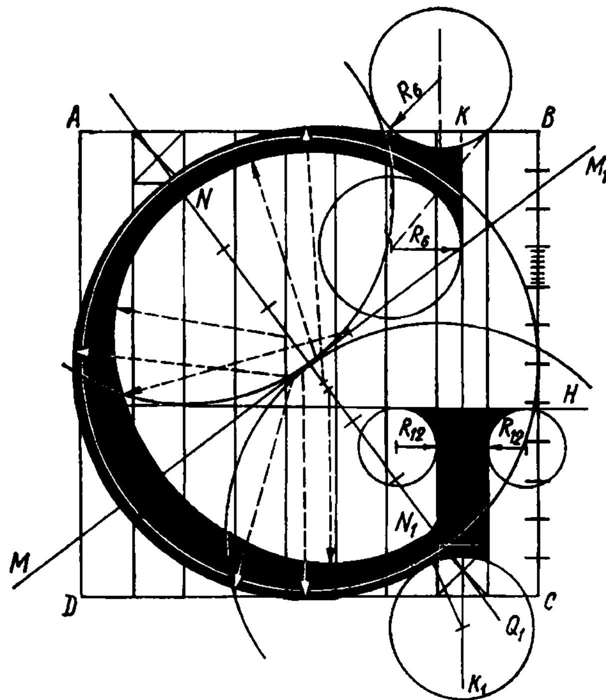
Ne quis alius aut Venetiis, aut usquam locorum has impune orationes imprimat, & Leonis X. Pontificis maximi, & Senatus Veneti decreto cautum est.

Ціцерон. Твори. Оздоблення титульного аркуша з використанням видавничої марки. Альд Мануцій. Венеція. 1500 р.

Ґотична каліграфія ґутенберґівської 42-рядкової Біблії була чудова за графікою, але від неї книгодрукарі почали відмовлятися, оскільки системи лігатур і різноманітних словоскорочень значно збільшували час на виготовлення видання. Навіть у друках, для яких шрифти виливали ще за ґутенберґівською методикою, майстри вже уникали трудомістких складальних операцій. Зокрема, замість складних римських колонцифр вони запровадили арабські.

У романськомовних країнах деякі книговидавці (Альд Мануцій в Італії, Жоффруа Торі у Франції) рішуче перейшли до антиквених шрифтів. Однак богословську та юридичну книгу, як і раніше, друкували там протягом XVI ст. традиційними ґотичними шрифтами.

Активний розвиток книгодрукарської справи спонукав книгодрукарів і художників книги вдосконалювати шрифтову графіку видань залежно від функціонального призначення: книги для читання у побуті, навчальні, науково-популярні, наукові (латинською мовою) та ін.



Система побудови літери, яка приписується Леонардо да Вінчі.

Антиквені друкарські шрифти

На початку XVI ст. італійський математик Лука Пачолі (1445–1514) видав у Венеції книгу «Божественна пропорція» (1509), у якій вперше розробив теорію та правила побудови латинського квадратного маюскульного шрифту.

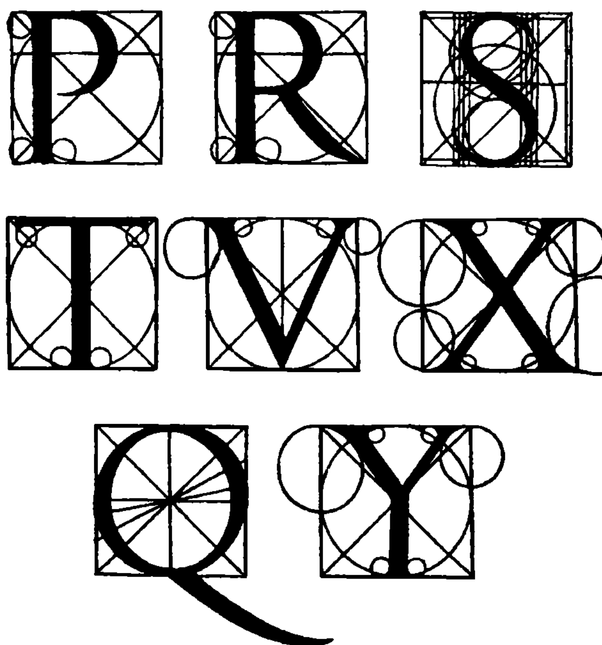
Існує припущення, що автор трактату скористався ідеєю побудови латинських маюскульних літер, запропонованою великим італійським художником Леонардо да Вінчі (1454—1519). Колись вони працювали у Мілані при дворі графа Людовіка Сфорца: Леонардо да Вінчі художником, а Лука Пачолі — військовим інженером. Згодом були знайдені чорнові креслення літер «G» і «R», зроблені Леонардо да Вінчі. Тому у 1529 р. французький художник Жоффруа Торі (1480–1533), а у 1550 р. італійський живописець, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі (1511—1574) звинуватили Л. Пачолі у плагіаті.

Леонардо да Вінчі вважав, що маюскульні літери латинської абетки слід будувати за законами античної архітектури, які, на його думку, відповідають законам пропорційної побудови людського тіла. Для цього він поділив зріст людини на десять рівних частин, беручи за основу поділу обличчя людини — відстань від підборіддя до волосся. Навколо тіла з розкинутими руками та ногами описувалися квадрат і коло. На основі цієї теоретичної праці Леонардо да Вінчі, на жаль втраченої, у добу Відродження в Італії було створено багато практичних рекомендацій з аналізом побудови літер латинських шрифтів. У Венеції математик Сигізмундо де Фанті видав трактат «Теорія і практика...» (1514) з основами побудови маюскульних літер латинського шрифту і настановами щодо виразності титульних шрифтів. У 1517 р. в Мілані художник-каліграф Франческо Торнієлло видав книжку на 52 сторінки, у якій подав зразки побудови літер антиквеного ренесансно-маюскульного латинського шрифту. У 1522 р. в Римі вийшло також невелике видання Людовіко Вічентіно з таблицями латинського капітального шрифту і кількома зразками курсивного написання. Вчитель писемності та придворний каліграф венеціанських дожів Джованні Антоніо Тальєнте у 1524 р. видав посібник із розробками курсивних шрифтів і вперше опублікував креслення літер арабського, єврейського та грецького шрифтів.

Флорентієць Джамбаттіста Веріні у книзі, виданій 1527 р., узагальнив теоретичні міркування Л. Пачолі, С. де Фанті та Ф. Торнієлло щодо побудови латинських літер.

Видатний каліграф і вчений Джамбаттіста Палатіно у своїй книзі (Рим, 1540) висвітлив методику побудови літер різноманітних графічних накреслень, супроводжуючи практичні розробки короткими історичними довідками. Дж. Палатіно подав у книзі рисунки єврейського, халдейського, єгипетського, індійського та багатьох інших шрифтів, у тому числі навів шрифтові зразки глаголичної та кириличної абеток.

У 1548 р. у Венеції вийшла книга каліграфа Веспасіано Амфіарео з методичними вказівка-



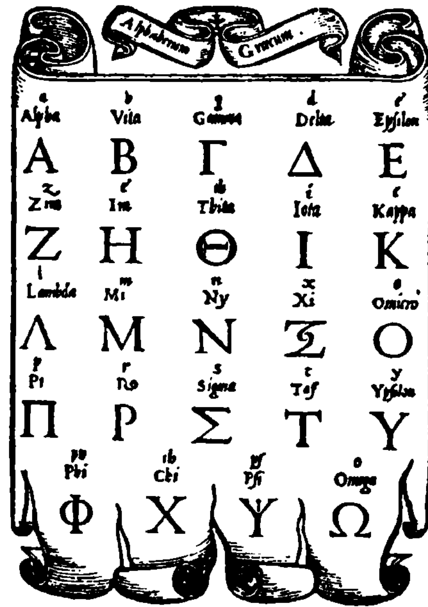
Лука Пачолі. Система побудови ренесансного латинського шрифту. Венеція. 1509 р.

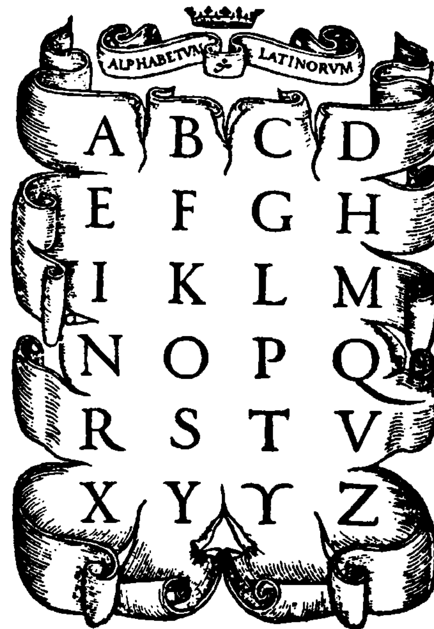
ми щодо побудови великих літер антиквеного та ґотичного шрифту (ротунда і бастарда), а також із малюнками маюскульних літер, оздоблених рослинним орнаментом або елементами архітектурних форм. Крім того, він допрацював креслення літер курсивного шрифту, який досить швидко набув популярності серед європейських книгодрукарів.

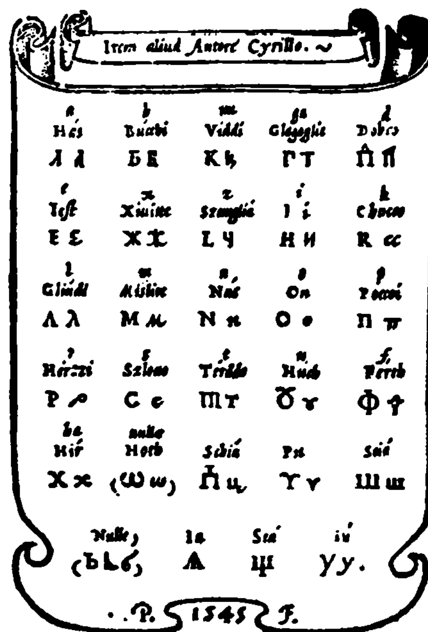
Вперше побудову латинських антиквених літер маюскульного та мінускульного шрифтів розробив і теоретично обґрунтував писар Ватиканської бібліотеки Фердинандо Руано. Його теоретична праця надрукована у Римі в 1554 р.

Найбільш ґрунтовні теоретичні праці з конструювання шрифтів антиквеного та ґотичного накреслення належать великому німецькому художникові А. Дюреру і французькому художникові та книговидавцеві Ж. Торі. У 1525 р. А. Дюрер видав свою дослідницьку працю для архітекторів «Правила вимірювання ліній, площин і цілих тіл за допомогою циркуля та косинця». У ній він продемонстрував науково-методичний підхід до графіки латинського капітального шрифту на основі математичного аналізу геометричних форм. У передмові автор зазначав: «Оскільки архітектори та художники роблять написи на високих стінах, треба, щоб вони навчилися правильно будувати літери, тому я хочу дати основні правила побудови літер латинського алфавіту». Конструюючи літери латинського капітального письма, А. Дюрер брав за основу квадрат із поділеною на десять частин стороною. У квадрат було вписане коло. Літери він будував за такими співвідношеннями: товщина основних штрихів дорівнювала 1/10 або 1/9 сторони квадрата, а сполучні штрихи були у три рази тоншими від основних. Дюрерівська методика побудови капітальних літер давала можливість архітекторові чи художникові спроектувати по кілька композиційних варіантів.

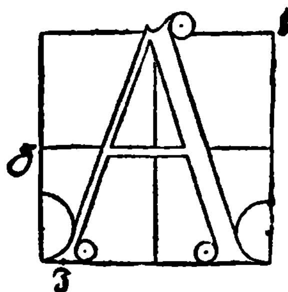
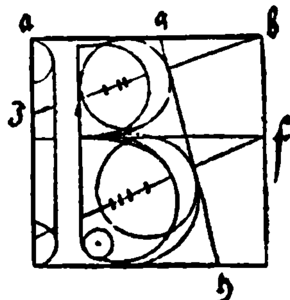
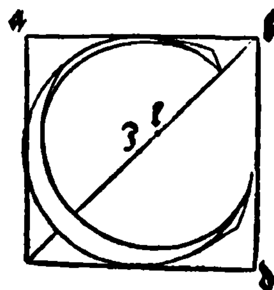
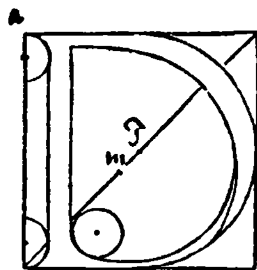
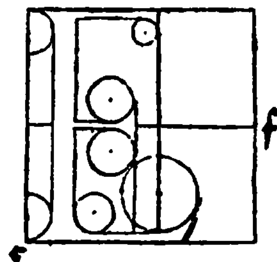
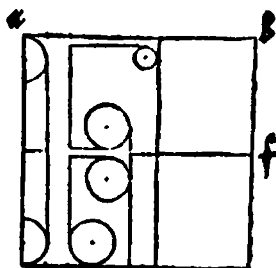
На розвиток книжкового мистецтва у Франції великий вплив мала творча діяльність французького гуманіста Ж. Торі. Він був видатною людиною свого часу — письменник, видавець, книгодрукар, художник-ілюстратор. Ж. Торі двічі відвідував Італію. Під час першої подорожі (1506) він вивчав основи книгодрукарської творчості, а під час другої (1516–1518) — великий творчий доробок класиків античної літератури й образотворчого мистецтва. В Італії він ознайомився з теорією побу-







Грецький, латинський та кириличний шрифти. Розроблені каліграфом Джамбаттістою Палатіно. Рим. 1540–1545 рр.

Конструкція маюскульних літер латинського шрифту. Розроблена Альбрехтом Дюрером. Нюрнберг. 1525 р.

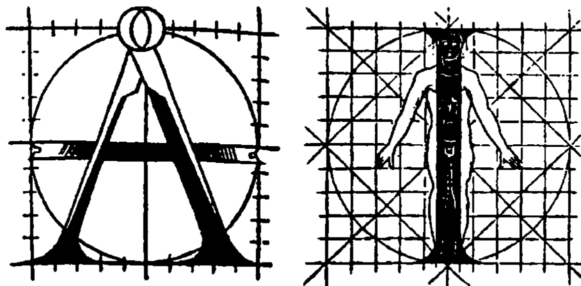
дови капітальних літер С. де Фанті, трактатом Л. Пачолі та теоретичними принципами побудови видань А. Мануція. Він опанував систему контурної ксилографічної ренесансної ілюстрації та принципи шрифтового оздоблення друкованих видань. В Італії Ж.Торі почав писати книгу про основи конструювання антиквених шрифтів, яку пізніше видав у Парижі під назвою «Квітуча лука». Методика побудови капітального латинського шрифту антиквеного характеру у Ж. Торі базувалася на теорії Леонардо да Вінчі: літери вписувалися у квадрат, бічна сторона якого була поділена на десять частин. Пропорційні співвідношення елементів літери також конструювалися з урахуванням пропорцій тіла людини. Його шрифти антиквеного характеру, якими згодом користувалися багато французьких книгодрукарів, сприяли створенню художнього обличчя французької книги.

Завершувачем ренесансної антикви був французький художник і шрифтолитник Клод Гарамон (1480–1561), теоретичні знання з конструювання антиквених шрифтів якому передав його вчитель Ж.Торі. К. Гарамон ґрунтовно переробив існуючі друкарські шрифти Н. Жансона та А. Мануція і запропонував більш тонкі допоміжні штрихи та засічки в літерах. Заснувавши у Парижі першу стаціонарну шрифтолитню (1539), він почав відливати латинські, грецькі, східні та курсивні шрифти. К. Гарамон виготовляв комплекти друкарських шрифтів для відомих паризьких і ліонських книговидавців Робера Етьєна, Сімона де Коліна та Себастьяна Ґріффіуса, а також для антверпенського книговидавця Крістофа Плантена. Графіка антиквених і курсивних шрифтів К. Гарамона була настільки майстерно спроектована, що стала взірцем для європейських друкарів на довгий час. Щільно складений текст не заважав процесові читання та легко сприймався завдяки не лише виразному рисункові літер, а й гармонійному відношенню розмірів шпальт і книжкових полів.

Творчу діяльність К. Гарамона продовжили його учні Гільйом Ле Бе (1525–1598) та Робер Ґранжон.

Друкарські антиквені шрифти, створені художниками в XV–XVI ст., у шрифтознавстві отримали назву *ренесансна антиква* (або стара антиква). Для цих шрифтів характерна помірна контрастність, засічки в літерах трикутної форми з радіусом заокруглення на всю

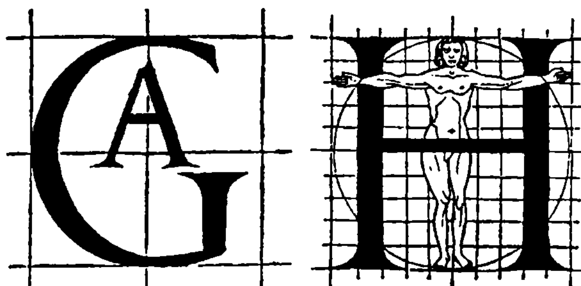
їх довжину, нахил осей в округлих формах знаків. В основу конструктивної побудови літер закладено квадрат. У XIX ст. в Англії шрифти ренесансної (старої) антикви отримали загальну назву *медієвальні шрифти* (від лат. *medium aevum* — середньовічний). Із сучасних вітчизняних шрифтів до цього типу належать, наприклад, такі гарнітури, як Літературна, Банниківська та Лазурська.



Методика побудови маюскульних літер латинського шрифту. Розроблена Жоффруа Торі. Париж. 1529 р.

Ґотичні друкарські шрифти

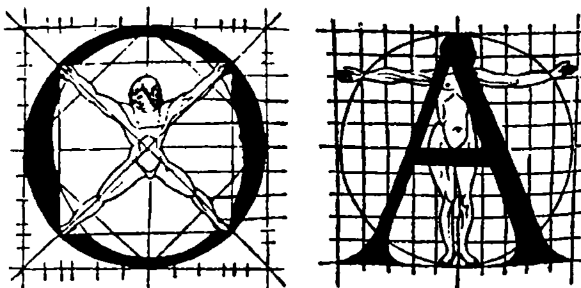
Теоретичне обґрунтування одержала і графіка друкарських шрифтів ґотичних накреслень. Наприклад, за період з 1507 р. до 1517 р. каліграф Леонард Ваґнер (1454–1522) в Авґсбурзі склав і намалював 100 таблиць-зразків із малюнками літер ґотичних шрифтів.



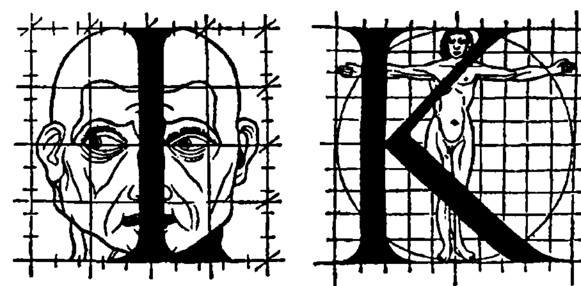
У першій половині XVI ст. книгодрукарі багатьох країн Європи для виготовлення юридичної, довідкової та навчальної літератури, а також книг національними мовами використовували, як правило, шрифти бастардного накреслення.



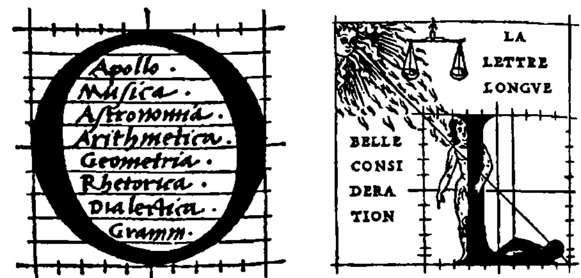
Німецькі книгодрукарі, як і їх колеги в минулому столітті, вживали *швабахер*, — його, до речі, почали вважати суто німецьким шрифтом. Особливої популярності в Німеччині швабахер набув у період селянського руху (1524 –1526) і став основним шрифтом друків доби Реформації.



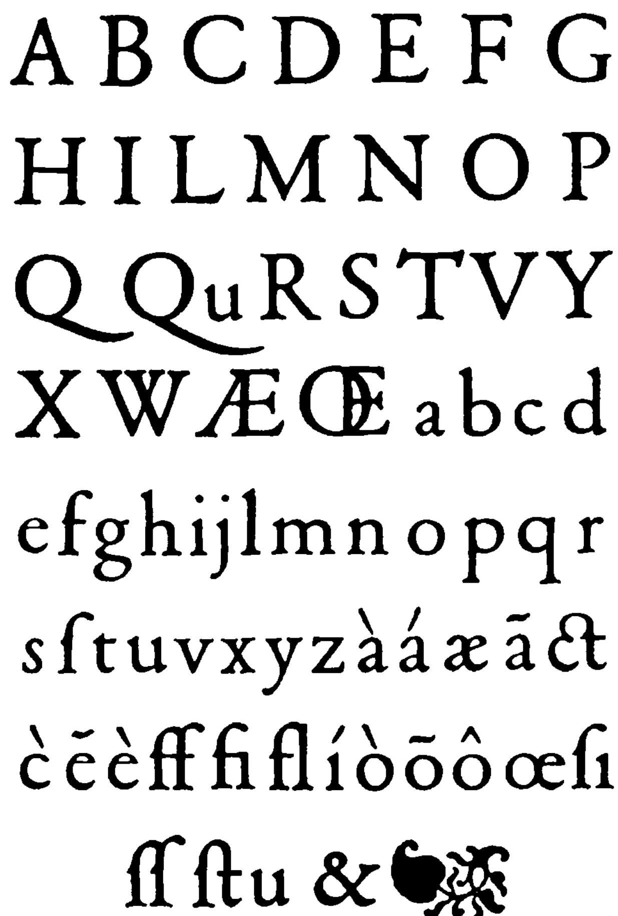
З другого десятиліття XVI ст. у Німеччині почав набувати популярності новий тип друкарського ґотичного шрифту — *фрактура*. Для нього були характерні загострені літери та численні прикрашальні розчерки. Фрактура мала подібні елементи з *текстурою* (вертикальні штрихи літер) і *ротундою* (округлі штрихи знаків). Цей шрифт спеціально спроектували для друкування Молитовника імператора Максиміліана I (Авґсбург, 1513). В основу цього шрифту лягли ескізні креслення літер секретаря імператорської канцелярії Вінцента Рокнера, які доопрацював книгодрукар Йоганн Шенсперґер.



Для друкування книги поета Мельхіора Пфінцінґа «Тоєрданк» (Нюрнберґ, 1517), яку також готували для імператора, малюнок літер був дещо змінений В. Рокнером. Загалом обидва ці шрифти об'єднувала графічна схожість. Як і в Молитовнику, літери на шпальтах «Тоєрданка» були декоровані від руки розчерками пера.



Через деякий час малюнок шрифтів В. Рокнера та Й. Шенсперґера удосконалив нюрн-

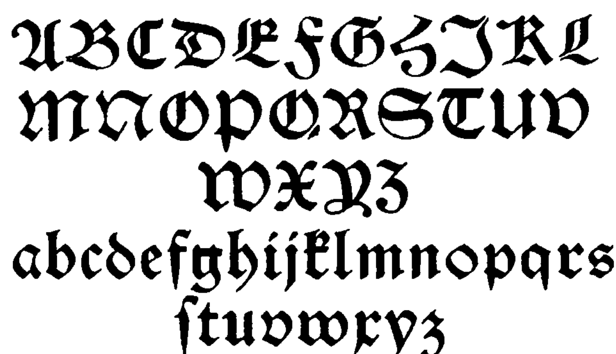


Клод Гарамон. Ренесансна антиква. Париж. 1544 р.

берзький учитель каліграфії Йоганн Нойдорфер (1497–1563). У 1522 р. він видав книжку з багатьма зразками ґотичних шрифтів. Це видання вважається першою в Німеччині друкованою працею, присвяченою основам побудови літер ґотичних шрифтів.

Удосконалений варіант друкарської фрактури створили у 1522 р. Й. Нойдорфер і пуансоніст Ієронім Андреа під керівництвом А. Дюрера. В тому ж році вперше у Німеччині фрактурою була надрукована книга «Тріумфальна колісниця» (1522). Цим шрифтом книгодрукар І. Андреа також надрукував протягом 1525–1527 рр. у Нюрнберзі теоретичні праці А. Дюрера.

Й. Нойдорфер Молодший видав пізніше ґрунтовну книгу з теорії побудови шрифту типу фрактура — «Керівництво з рисування шрифту» (Нюрнберґ, 1538). На основі цього дослідження він створив графіку фрактурного друкованого шрифту, який і до нашого часу вважається суто німецьким шрифтом.



Шрифт швабахер. Німеччина. XVI ст.

У книгознавчій літературі цей друкарський шрифт називають *Нойдорфер-Андреа-фрактура*, або *Дюрер-фрактура*. Можливо, друга назва пояснюється тим, що великий німецький художник постійно використовував цей шрифт при оформленні титульних аркушів та рубрикаційних заголовків.

Над побудовою шрифтів ґотичного накреслення працював Фабіан Франгк: він надрукував навчальний посібник з 22 каліграфічними таблицями — «Мистецтво письма» (Аелау, 1525) .

Багато зусиль до розробки графіки ґотичних шрифтів (текстури, ротунди, швабахера та фрактури) доклав учень Й. Нойдорфера каліграф Вольфґанґ Фуґер, надрукувавши навчальний посібник «Красивий шрифт» (Нюрнберґ, 1553) .

Побудову ґотичних шрифтів, зокрема фрактурного накреслення, розробляли в Кельні також каліграф Каспар Неф, а в Цюріху — Урбан Віс.

Друкарський курсив

Курсив — це один із видів друкарського шрифту з нахилом вправо, рядкові літери якого імітують рукописну графіку. Курсивом вперше у венеціанській друкарні А. Мануція надруковано основний текст невеличкої за розміром книжки творів Марона Публія Вергілія. Це видання (1501) було першим зі знаменитої серії малоформатних видань (16 × 10 см), які пізніше отримали загальну назву *альдини*.

Курсивний шрифт для альдин розробив Ф. Ґріффо на основі італійського канцелярського письма (Cancellaresca), якому було властиве вибагливе з'єднання знаків у словах за допомогою розчерків. Цей прийом Ф. Ґріффо запозичив лише для деяких літер. Недоліком курсиву Ф. Ґріффо було те, що великі літери практично повторювали антиквені. Внаслідок цього шпальти на сторінках втрачали свою цілісність і зрівноваженість.

Курсив досить швидко набув популярності серед друкарів. Книги невеликого формату, надруковані курсивом, почали виготовляти у перше десятиліття XVI ст. такі італійські майстри, як Ієронім Сонцінус (м. Венеція), для якого Ф. Ґріффо вилив новий комплект

курсивного шрифту (1503), Лукантоніо Джіунт (м. Венеція).

Пошуками нових форм курсивних шрифтів займався римський книгодрукар Антоніо Бладо, який доопрацював курсив Ф. Ґріффо, а також римський шрифтолитник Лаутиціо Перуджіно, який виготовив протягом 1524–1526 рр. кілька курсивних шрифтів за ескізами каліграфа Людовіко Вічентіно. У його курсивному шрифті великі антиквені літери ще зберігали пряме накреслення, але художник відмовився від численних лігатур, притаманних курсивові Ф. Ґріффо, і відокремив усі рядкові літери одну від одної. Це дало йому змогу гнучкіше виконувати складання і забезпечувати кращу читабельність тексту.

Згодом курсивні друкарські шрифти Ф. Ґріффо та Л. Вічентіно з'явилися в інших країнах Європи: Іспанії, Англії, Німеччині, Нідерландах. У першій половині XVI ст. курсив здебільшого використовували для складання передмов, коментарів, висновків, цитат провідних авторів, а також для різноманітних виокремлень у текстах.

Man muß die Mutter im
Hauſe, die Kinder auf der
Straße, den gemeinen Mann
auf dem Markt darum fra=
gen und denſelbigen auf das

Дюрер-фрактура. Німеччина. XVI ст.

Багато уваги приділив розробці графіки курсивних шрифтів відомий художник книги і шрифтолитник К. Гарамон. Щоб вилити три курсивних грецьких шрифти, він виготовив 1487 пуансонів.

Протягом 1543–1545 рр. К. Гарамон розробив два комплекти антиквених курсивних шрифтів, узявши за зразок курсив Ф. Ґріффо, вилитий ним у свій час для видань А. Мануція.

Гарамонівський курсив був щільнішим і відзначався певною елегантністю. Його курсив, який він назвав glossa, набув широкої популярності серед європейських книгодрукарів.

Верґілій. Твори. Курсив Франческо Ґріффо. Альд Мануцій. Венеція. 1501 р.

GEOR.

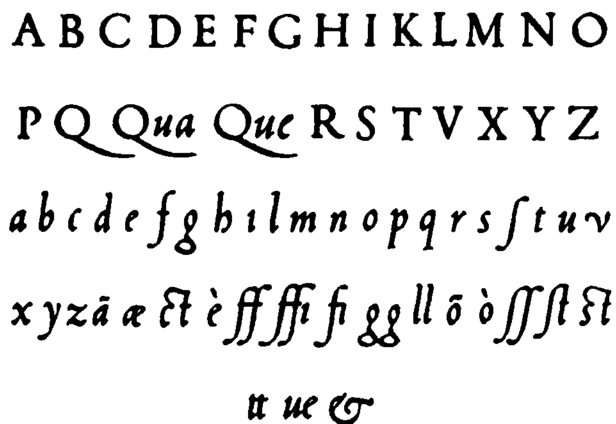
P hillyrides Chiron, Amythaoniusq; Melampus.
S æuit et in lucem ſtygis emiſſa tenebris
P allida Tiſiphone, morbos agit ante, metumq;,
I nq; dies auidum ſurgens caput altius effert,
B alatu pecorum, et crebris mugitibus amnes,
A rentesq; ſonant ripæ, collesq; ſupini.
I amq; cateruatim dat ſtragem, atq; aggerat ipſis.
I n ſtabulis, turpi dilapſa cadauera tabo,
D onec humo tégere, ac foueis abſcóndere diſcunt.
N am neq; erat coriis uſus, nec uiſcera quiſquam,
A ut undis abolere poteſt, aut uincere flamma.
N ec tondere quidem morbo, illuuieq; pereſa
V ellera, nec telas poſſunt attingere putres,
V erum etiam inuiſos ſiquis tentarat amictus,
A rdentes papulæ, atq; immundus olentia ſudor
M embra ſequebatur, nec longo deinde moranti
T empore, contactos artus ſacer ignis edebat.

P. O. N. in quartum Geòrgicorum,
argumentum.

P rotinus aerii mellis redolentia regna,
H yblæas et apes, aluorum et cærea tecta,
Q uiq; albi flores, examina quæq; legenda
I ndicat, humenteisq; fauos, cæleſtia dona,

P. V. M. GEORGICORVM,
LIBER QVARTVS.

P Rotinus aerii mellis, cæleſtia dona
Exequar, hanc etiam Mæcenas aſpice partem.
Admiranda tibi leuiũ ſpectacula rerũ,
M agnanimosq; duces, totiusq; ex ordine gentis
M ores, et ſtudia, et populos, et prælia dicam.
I n tenui labor, at tenuis non gloria, ſi quem
N umina læua ſinunt, auditq; uocatus Apollo.
P rincipio, ſedes apibus, ſtatioq; petenda,
Q uo neq; ſit uentis aditus (nam pabula uenti
F erre domum prohibent) neq; oues, hædiq; petulæ
F loribus inſultent, aut errans bucula campo
D ecutiat rorem, et ſurgentes atterat herbas.
A bſint et picti ſqualentia terga lacerti
P inguibus à ſtabulis, meropesq;, aliæq; uolucres,
E t manibus progne pectus ſignata cruentis.
O mnia nam late uaſtant, ipſasq; uolantes,
O re ferunt, dulcem nidis immitibus eſcam.
A t liquidi fontes, et ſtagna uirentia muſco
A dſint, et tenuis fugiens per gramina riuus,
P almaq; ueſtibulum, aut ingens oleaſter obumbret,
V t cum prima noui ducent examina reges
V ere ſuo, ludetq; fauis emiſſa iuuentus,
V icina inuitet decedere ripa calori,
O buiaq; hoſpitiis teneat frondentibus arbos.
I n medium, ſeu ſtabit iners, ſeu profluet humor
T ranſuerſas ſalices, et grandia coniice ſaxa



Курсив Людовіко Вічентіно. Рим. 1526 р.

ІЛЮСТРАЦІЯ В ПАЛЕОТИПНИХ ВИДАННЯХ

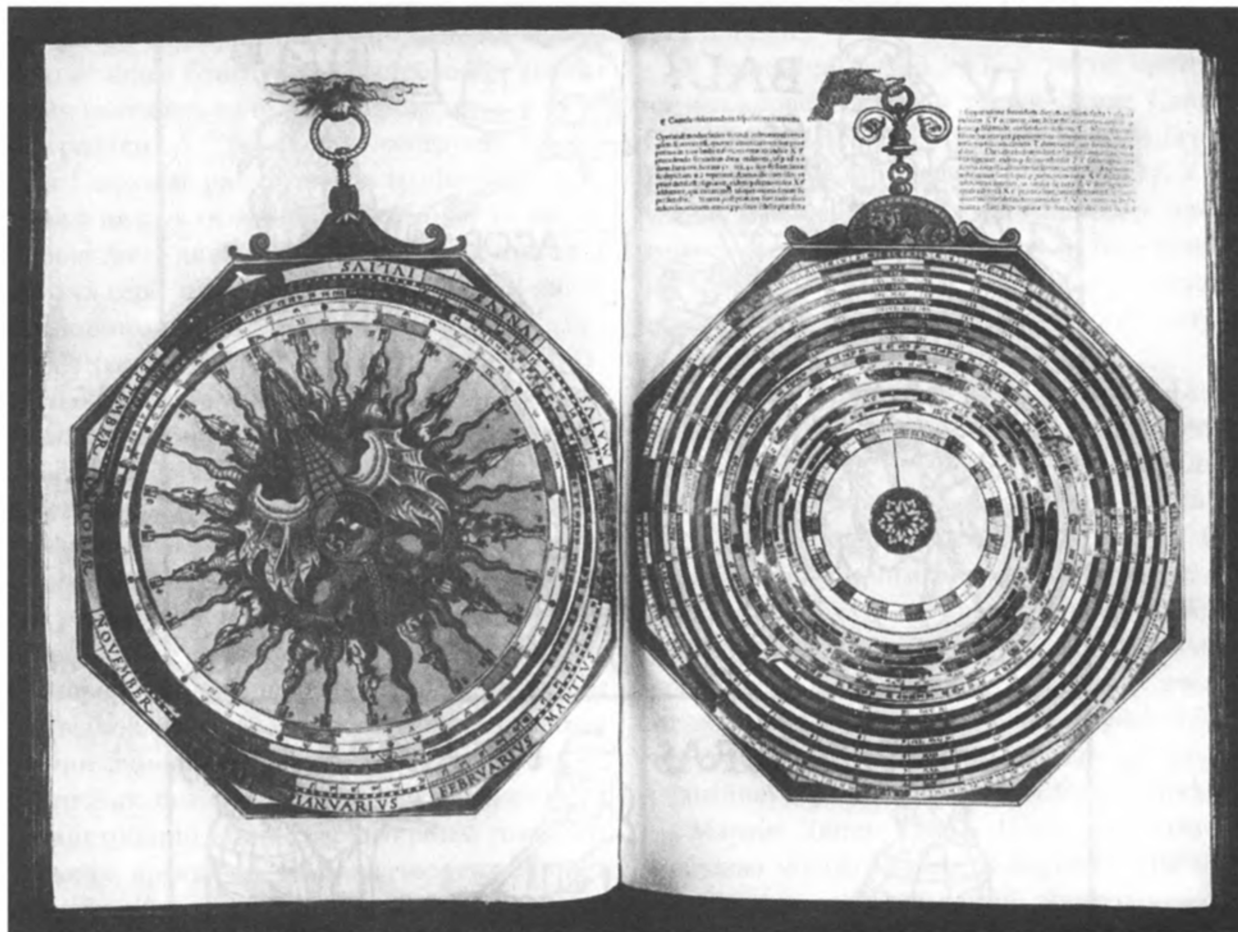
Гравюра на дереві

У перші десятиліття XVI ст. в художньому оздобленні книги особливо популярною стала ксилографія. Це, зрозуміло, було пов'язано з тим, що технологія високого друку давала змогу одночасно друкувати з однієї складеної форми текст і ксилографічні ілюстрації. На дереві гравіювали не тільки оздоблення та малюнки для церковнослужбових друків і художньої літератури, а й діаграми, схеми та різноманітні креслення для навчальних і наукових видань. Вносячи у книгу багато графічного матеріалу, книгодрукарі проявляли високу майстерність компонування ілюстративно-текстової сторінки. Основні схеми верстання гравюр у тексті, які, до речі, використовуються дотепер, були випробувані саме у першій половині XVI ст. Це — *верстання відкрите* (гравюра над або під шпальтою), *врозріз* (гравюра між рядками тексту), *закрите* (гравюра закрита текстом згори, знизу і з одного боку), *глухе* (гравюра облямована текстом), а також верстання ксилографій з *частковим виступанням* на книжкові поля або безпосередньо на полях.

У палеотипах було так само багато ілюстрацій, як і в інкунабулах. Але у першій половині XVI ст. читача вже не задовольняла помітна наївність текстового матеріалу та ілюстрації з умовними зображеннями. Від нової книги вимагали точнішої інформації та графічних зображень, заснованих на натурному матеріалі. Європейський читач того часу вже деякою мірою був підготовлений до сприйняття сенсаційних звісток. Достатньо згадати відкриття в останнє десятиліття XV ст. Христофором Колумбом Американського континенту, морську подорож португальця Васко да Ґами з Лісабону до Індії (навколо Африки), а також початок мандрівничого та паломницького руху у святі місця Риму та Єрусалиму, постійне переміщення студентів і молодих підмайстрів із країни у країну.

Природно, що у виданнях першої половини XVI ст. текстова інформація була підтверджена якісним ілюстративним матеріалом. Наприклад, книга «Зображення живих трав» Отто Брунфельса (Страсбурґ, 1530) містила 283 ксилографічні ілюстрації, вигравіювані за натурними малюнками художника Ганса Вейдітца. У книзі Леонарда Фукса «Про історію рослин» (Базель, 1542) використано 500 ілюстрацій, малюнки для яких виконали художники Генріх Фульмаурер і Альберт Меєр, а різьблення на дереві — гравер Рудольф Шпекле. З багатьма ілюстраціями надрукована книга вченого-анатома Андреаса Везалія (1514—1564) «Про будову людського тіла» (Базель, 1543) та видання художника-анатома Яна Стефана ван Калькара «Опис людського тіла» (Базель, 1547). Ксилографії до цих книг характеризуються натурною точністю і красою форм. Людські скелети зображені у пластичних позах, які нагадують характерні рухи живих людей.

Латинське математичне видання Евкліда «Початки» з 450 гравійованими на дереві кресленнями вперше надрукував німецький книговидавець Е. Ратдольт. Цю книгу неодноразово перевидавали у першій половині XVI ст. з численними кресленнями та діаграмами на полях. Трактат римського архітектора й інженера другої половини I ст. до н. е. Вітрувія «Десять книг про архітектуру», в якій автор висвітлює досвід грецького та римського будівництва, вперше з ілюстраціями була надрукована у Венеції в 1511 р. Для кількох перевидань цієї книги в Парижі у 1539 р. гравюри на дереві виконав художник Меркюр Жолла, а у 1547 р. — Жан Гужон. Для німецького видання трактату Вітрувія (Нюрнберґ, 1548) над ілюстраціями трудилися кілька відомих граверів: В. Золіс, Ґ. Пентча, Г. Брозамер і П. Флетнер. Ці видання започаткували добру традицію забезпечувати тексти навчальних посібників ілюстративним натурним матеріалом. З'явилися нові форми наочної інформації в книзі з науково-популярним змістом. Наприклад, у чудово оздобленому виданні «Королівської астрономії» П. Апіануса (Інгольштадт, 1540), надрукованого великим ін-фоліо, по-



П. Апіанус. Королівська астрономія. Розгорт. Інгольштадт. 1540 р.

дано 21 таблицю, кожна з яких складалася з рухомих елементів. Це були закріплені на одній осі круги зі щільного паперу, які оберталися. Нанесені на круги графічні зображення небесних світил і їх цифрові параметри давали змогу зробити необхідні розрахунки. Для цього треба було обернути круги, зафіксувати їх у певних положеннях, а потім з'єднати натягнутою мотузкою цифрові дані та графічні зображення. Видання загалом добре оздоблене: двостовпцеві шпальти були майстерно зверстані, деякі з них мали оригінальну конфігурацію; глави починалися з ксилографічних декоративних і кількох сюжетних ініціалів. Чітка структура тексту допомагала читачеві легко орієнтуватись у книзі.

Не менш майстерно оздоблений і трактат «Теорія музики» Гафуріуса (Мілан, 1518), у якому на основі узагальнено-теоретичних таблиць, складених із креслень і чітких гравійованих зображень фігур та предметів, автор докладно розповідає про гармонію музичних інструментів.

У ярмаркових каталогах середини XVI ст. вже було зафіксовано приблизно 150 000 виданих європейськими книгодрукарями книжкових назв, більшість із яких надрукована з використанням ксилографічних ілюстрацій. Видавалися ілюстровані книги з географії, природознавства, гірничої справи, артилерії та фортифікації, медицини, фізики, математики; про незнайомі землі й народи, архітектурні споруди, винайдення нових виробничих технологій або приладів; науково-популярні енциклопедії, довідкові та навчальні видання, різноманітні історичні хроніки, космографічні й астрологічні календарі, таблиці затемнення місяця та передбачення Нострадамуса; лікувальники, травники, анатомічні атласи; про морські відкриття Христофора Колумба, Васко да Ґами та Фернана Маґеллана, путівники для паломників до святих місць, мандрівнича література, розповіді про рослини і тварин у Новому Світі, Індії, Китаї; картографічні атласи, альбоми краєвидів і великих європейських міст; історії одягу й альбоми мод, абетки для глухонімих, посібники з гри у шахи та практичні рекомендації рибалкам, таблиці з каліграфії, книжки з музичної теорії та багато іншої літератури. Як і раніше, добре оздоблювалися книги церковнослужбового та духовного характеру.

У першій половині XVI ст. багатою на ілюстрації була й художня література. Розвиток



Гафуріус. Теорія музики. Сторінка. Джованні Петро. Мілан. 1518 р.

книжкової ілюстрації у друкованій книзі кінця XV–XVI ст. зумовлений розквітом мистецтва європейської ксилографії, яка навчила книгодрукарів і художників чіткому «графічному» сприйняттю предметів, професійному малюнку й узагальненій композиції. Ксилографія добре узгоджувалася зі складеним текстом не лише за змістом, а й за фактурою; вона «жила» на шпальті в рідному середовищі та в одному просторі з текстом.

У ранніх інкунабулах ксилографічна ілюстрація ще виконувала роль своєрідної «графічної мініатюри». Її розфарбовували акварельними фарбами, щоби не відриватися від естетики рукописної книги.

Починаючи з останнього десятиліття XV і першої половини XVI ст. західноєвропейські гравери вдосконалювали книжкову ілюстрацію, доводячи її до високої стилістичної та зображальної виразності. Ксилографічна ілюстрація стала настільки графічно цілісною за своєю пластикою, що відпала потреба у її розфарбуванні.

Інформаційне навантаження ксилографічних ілюстрацій було спочатку відносним і радше умовним, бо вони ніби лише створювали своєрідний акомпанемент до тексту. Тільки з розвитком ідей італійського Ренесансу, коли митці усвідомили завдання мистецтва в суспільному житті, роль ілюстрації в книзі значно підвищилась.

Великий вплив на розвиток європейської книжкової ілюстрації та гравюри справив мистецький доробок генія німецького Відрод-

ження Альбрехта Дюрера, який був неперевершеним майстром гравюри на дереві та металі, а також блискучим ілюстратором книги. Йому належить одне з провідних місць в історії графіки. А. Дюрер проілюстрував багато книг і виконав ряд видатних графічних серій. Одна з них — «Апокаліпсис» (1498) — забезпечила йому найбільший успіх. Крім широковідомої серії «Апокаліпсиса», А. Дюрер виконав композиції до ксилографічних серій «Великі страсті» та «Життя Марії» (1505–1507), а також «Малі страсті» (1509–1511), які побачили світ окремими виданнями. Зустрічаються й графічні примірники цих аркушів без тексту на звороті. У 1511 р. художник видав усі свої серії ксилографій в одній великій книзі. В останніх гравюрах А. Дюрер приділив велику увагу створенню глибокого світлотіньового напруження коштом насиченого, але прозорого чорного штрихування. Все частіше він відмовлявся від ґотичних прийомів зображення ламаних складок одягу, підкреслено статичних поз персонажів, що відтворювали їх внутрішній стан, характерних ґотичних міських краєвидів та занадто ускладнених композиційних побудов. Все більше його приваблювали естетичні критерії італійського Відродження, принципи гармонії та зрівноваженості в образотворчому мистецтві. У його живописних і графічних творах з'явились елементи ренесансної стилістики: інтер'єри з колонами, півкруглі арки та склепіння, відкритий простір у композиції, символічні фігури, одягнуті у характерні античні лати.

У 1512–1519 рр. А. Дюрер разом із художником Гансом Бургкмайером (1473 – 1531), а також зі своїми учнями та провідними різьбярами на дереві Ієронімом Андреа та Йостом де Некером виконували для австрійського ерцгерцога, імператора Священної Римської імперії Максиміліана дві великі гравюри. Перша із зображенням Тріумфальної арки розміром 3,5 × 5 м була складена зі 192 великих відбитків, а другу — «Тріумфальний похід» — не завершили через смерть імператора.

Дюрер залишив після себе велику спадщину: багато живописних картин, більше 30 оздоблених книг, чотири графічні сюїти, більше 900 створених на основі натури малюнків. Художник написав кілька наукових трактатів, у тому числі «Чотири книги про пропорції людини» (1528). Його вплив на тогочасних художників був величезним: багато з них довгий час перебували у полоні його естетичних поглядів.

У першій половині XVI ст. висот мистецтва ксилографії досягли також Лукас Кранах Старший (1472 – 1553), Ганс Бургкмайер та Ганс Гольбейн Молодший (1497–1543). У сучасній історичній літературі А. Дюрер характеризується як пророк німецької Реформації, а творчість перелічених німецьких художників — як віддзеркалення кривавого поступу цього руху.

Реформаторський рух у Західній і Центральній Європі першої половини XVI ст. у своїй основі був антифеодальним. Оскільки Католицька Церква являла собою найміцнішу опору феодального ладу, то він був спрямований і проти її ідеології. Провідні вимоги цього руху — проведення релігійних реформ: скасування заможних ієрархічних прошарків, відмова від католицького вчення та переклад з латини церковнослужбової літератури рідною мовою. Єдиним джерелом релігійної істини проголосили Святе Письмо.

Мартін Лютер (1483–1546) переклав німецькою мовою Біблію, посприявши цим утвердженню норм німецької літературної мови. Художник Л. Кранах Старший був у дружніх стосунках з М. Лютером. У 1522 р. за його малюнками виготовили ксилографії до Нового Завіту в перекладі М. Лютера, а у 1523 р. у м. Віттенберґ художник відкрив власну друкарню і почав друкувати твори реформатора та його однодумців. За 6 років Л. Кранах Старший шість разів перевидав лютерівську Біблію зі своїми ксилографічними ілюстраціями.

Починаючи з 1503 р. видатний художник виконав багато ілюстрацій для Місалів та Бревіаріїв (католицьких молитовників), а також оздобив титульні аркуші, намалював численні книжкові оздоби та бордюрні декоративні рамки.

До найбільш відомих його робіт з книжкової графіки слід віднести ілюстративні серії до таких книг: «Святині Віттенберґа» (1509) — 160 гравюр, «Страсті Христа» (1509) — 14 великих ксилографій, «Страсті Христа й Антихриста» (1521) — 13 подвійних ілюстрацій, Новий Завіт (1522) та Старий Завіт (1523) — 36 графічних аркушів, «Страждання апостолів» (1539) — 12 великих ксилографій. Останнє видання було перевидане шість разів.

Протягом усієї Реформації та Селянської війни (1524–1526) в Німеччині та Нідер-





Лукас Кранах Старший. Страсті Христа й Антихриста. Подвійні ілюстрації в техніці ксилографії: Христос омиває ноги апостолам; Королі цілують папську туфлю. Віттенберг. 1521 р.

ландах серед народу активно поширювалися антипапські памфлети, листівки з промовами М. Лютера й інших провідних діячів народного руху. Вони були оздоблені графічними роботами Лукаса Кранаха Старшого.

Збереглося багато ксилографій, виготовлених за малюнками німецького художника Г. Бургкмайра. Для книги «Святині міста Галле» (1509) він намалював 151 ілюстрацію, для видання творів Ф. Петрарки — 259 (1532). Він проілюстрував «Життя та страждання Христа» (1520) і «Апокаліпсис» (1523). Але найбільшу популярність йому принесли ілюстрації, зроблені на замовлення імператора Максиміліана до книг «Тоєрданк» та «Вейскуніг». До першої книги художник виконав малюнки для 15 ксилографій, а до другої — для 121. Поетичну збірку «Вейскуніг» не надрукували через смерть імператора, тому велика ксилографічна серія художника стала відомою лише у 1775 р.

У першій половині XVI ст. м. Базель було економічним і культурним осередком, у якому книговидавнича справа досягла найбільшого розвитку. В місті склалася потужна творча спільнота науковців, письменників і художників, на чолі якої стояв Еразм Роттердамський (1469–1536) — великий гуманіст доби Відродження, автор сатиричного твору «Похвала глупоті», де він висміює неосвіченість, марнославство та лицемірство духовенства і світської влади. З цього міста починали свій творчий шлях багато відомих художників. Перші ілюстрації Ганса Гольбейна Молодшого також створені у Базелі. Упродовж 1523–1526 рр. він разом із провідним майстром гравюри Гансом Лютцельбурґером виконав дві великі ксилографічні серії — низку ілюстрацій до Старого Завіту та цикл «Танок смерті». Ці серії були замовлені Г. Гольбейну французькими книговидавцями — братами Трекселями з Ліона.

Серія «Танок смерті» була видрукована у Базелі, Ліоні й Англії, куди художник згодом переїхав. Вона набула серед народу величезної популярності. Як і в роботах А. Дюрера, у цих ксилографіях була закладена ідея, що перед смертю всі рівні. У невеличких композиціях художник зобразив, як зустрічають смерть люди різних суспільних прошарків — Папа та кардинали, королі та судді, монахи та представники різних професій. Підкреслено сатиричне ставлення автора до них наводило на думку про неминучість Страшного суду. Впродовж кількох століть графічна серія «Танок смерті» була популярною в усіх країнах Європи, її ксилографічні аркуші копіювали народні митці для виготовлення блокбухів та окремих лубочних картинок.

Г. Гольбейн Молодший мав дружні стосунки з Е. Роттердамським і брав активну участь у реформаторському русі. Це й допомогло художникові сформувати свою ідейну платформу у мистецтві.

У 1527 р. художник виконав кілька графічних аркушів, спрямованих проти торгівлі індульгенціями (наприклад, «В'їзд Папи в пекло»). Ці ксилографічні ілюстрації були зрозумілі кожному, тому користувалися великим успіхом на ярмарках.

У четвертому десятилітті XVI ст. високе мистецтво німецької ксилографії почало поступово занепадати. Учні А. Дюрера, так звані «малі майстри», а також ті, хто працював безпосередньо під впливом його творчості, не змогли зберегти настанови свого геніального вчителя. Їх гравюри заполонили всі ярмарки, але це було радше ремесло, ніж мистецтво.

У Нідерландах для ілюстрування книжок гравюри на дереві використовував відомий художник Лука Лейденський (1489–1533). Його творчість розвивалася під впливом творчості А. Дюрера. Пізніше, у 20–30-х роках, художник почав працювати виключно в техніці різцевої гравюри на міді.

Розвиток французького ксилографічного мистецтва пов'язаний з Ліоном та Парижем — великими книговидавничими осередками. Книговидавці цих міст почали надавати перевагу світській книзі, друкуючи наукові трактати, видання античних авторів, переклади італійських і французьких літературних творів. З церковнослужбових книг видавалися в основному Часослови, які були потрібні віруючим для молитов і читання протягом доби.

У книжковому мистецтві Франції першої чверті XVI ст. набули популярності видання паризького книговидавця і художника Жоффруа Торі та ліонського майстра книги Бернара Саломона (1508–1561). Ці видання були невеликого розміру, оздоблені численними ксилографічними ілюстраціями та широкими орнаментально-декоративними бордюрними рамками, якими облямовувалися не тільки ілюстрації, а й текстові шпальти. Для створення бордюрних рамок художники використовували орнаментальні мотиви античності, а також доби італійського Відродження. Всі оздоби на книжкових розгортах були виконані у підкреслено контурно-графічному стилі.

Жоффруа Торі оздобив, наприклад, цим графічним методом Часослови (1525, 1527). Лінійно-контурним ксилографічним ілюстраціям притаманна певна прозорість. Професійне малювання давало змогу майстрові досить легко компонувати фігури людей в ілюстраціях, чітко дотримуватися законів лінійної перспективи — будувати в них простір. Бордюрні орнаментальні рамки органічно вплітались в єдиний художній ансамбль.

У середині XVI ст. французька гравюра на дереві почала розвиватися під впливом *маньєризму* (від італ. *manierismo* — примхливість, химерність, штучність) — художньої течії в образотворчому мистецтві, яка стала віддзеркаленням початку кризи гуманістичної культури Відродження. Маньєристи ще відкрито не відмовлялися від естетичних досягнень майстрів Високого Відродження — періоду класичної фази художньої культури Відродження (кінець XV — перша чверть XVI ст.), але почали висувати на перший план у мистецтві суб'єктивістські погляди. Для їх творчих робіт ставали характерними ускладненість композиції та холодна вишуканість форм.

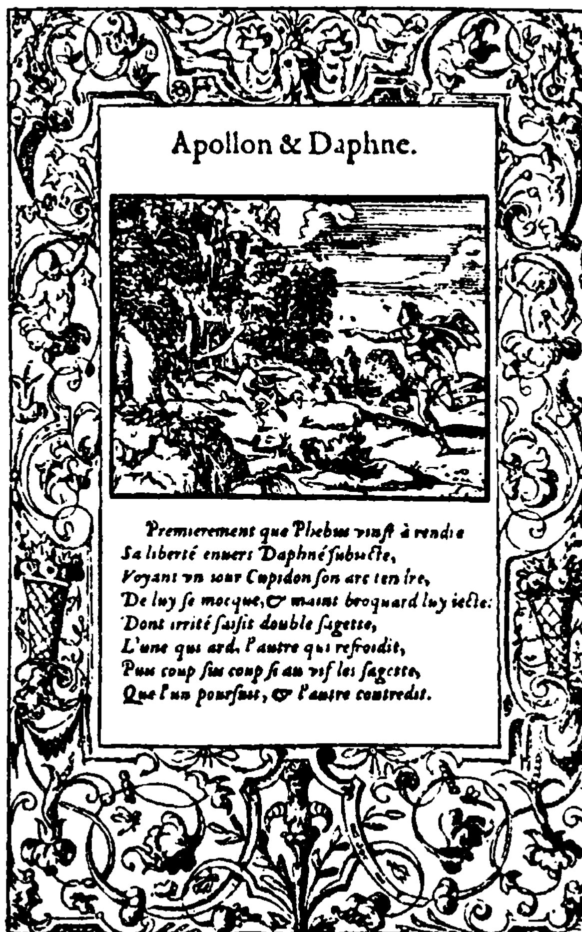
Представником маньєристичного напряму у мистецтві книжкової графіки був ліонський художник Б. Саломон. Найбільш виразними серед його творчих робіт можна назвати ксилографічні ілюстрації та орнаментальні оздоби до книги Овідія «Метаморфози». Художник надав автономного «звучання» майже кожному графічному елементові на сторінці, кожній деталі в ілюстрації, іноді перенасичуючи декором шпальти, на яких дрібний курсивний шрифт виглядав ніби випадковим. Однак орнаментальна винахідливість художника та різьбярська чіткість гравера були

Ганс Гольбейн Молодший. Старий і смерть. Із серії ксилографій «Танок смерті». Базель. 1523–1526 рр.





Жоффруа Торі. Часослов. Зразок ксилографічного оздоблення сторінки. Париж. 1525 р.



Овідій. Метаморфози. Зразок оздоблення сторінки. Ксилографія Бернара Саломона. Ліон. 1557 р.

настільки мистецькими, що декоративними оздобами книги милувалися не тільки читачі, а й майстри декоративно-прикладного мистецтва та ювелірної справи, які дуже часто їх копіювали.

Розвиток ксилографічного мистецтва в Італії першої половини XVI ст. полягав у тому, що ксилографічну техніку художники почали використовувати переважно як репродукційну для пропагування творів провідних італійських живописців на окремих великих аркушах.

Венеціанська ксилографічна школа перебувала під впливом великого італійського живописця доби Високого Відродження Тіціана Вечелліо (1489–1576). Він особисто виконував гравюри на дерев'яних дошках, тому добре знав усі тонкощі ксилографічної техніки. Художник та історик мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574) відзначав, що за безпосереднім керівництвом Тіціана і за його ескізами була вигравіювана велика ксилографічна композиція «Тріумф віри», складена з п'яти дощок у вигляді фризу.

У майстерні великого Тіціана почали працювати такі відомі ксилографи, як Доменіко Кампаньйола, Нікколо Больдріні, Доменіко делле Греке та ін. Він навчав їх, як досягти у гравюрі на дереві певної живописності за рахунок поступового тонового переходу від предмета чи фігури на передньому плані композиції до предметів у глибині композиції, тобто — досягти того, що вже було винайдене художниками у станковому живописі. Найбільш близькими до Тіціанових були естетичні погляди ксилографа Н.Больдріні. Тіціан власноручно виконував ескізи до багатьох його гравюр. Наприклад, у ксилографії «Стигматизація святого Франциска», де зображений хрест, оточений промінням у вигляді сонця (1521), гравер досягнув величної просторовості. У цій роботі відчувається певна, хоча й асоціативна, живописність, яка базується на тоновому нюансуванні.

Динамічний малюнок Тіціана безпомилково проглядається й у великій гравюрі на дереві «Перехід через Чорне море», або «Загибель фараона» (1549), виконаний гравером Доменіко делле Греке. Гравюра вирізьблена нервово-поривчастими паралельними штрихами, які зачаровують своєю динамічною стихійністю. Великі бурхливі морські хвилі, переплетені одна з одною у композиційний клубок, освітлені блискавкою виразні форми людей і



Нікколо Больдріні. Стигматизація Святого Франциска. Ксилографія, виконана за малюнком Тіціана. Венеція. 1521 р.

коней, — усе це створює враження реальної події на очах у глядача.

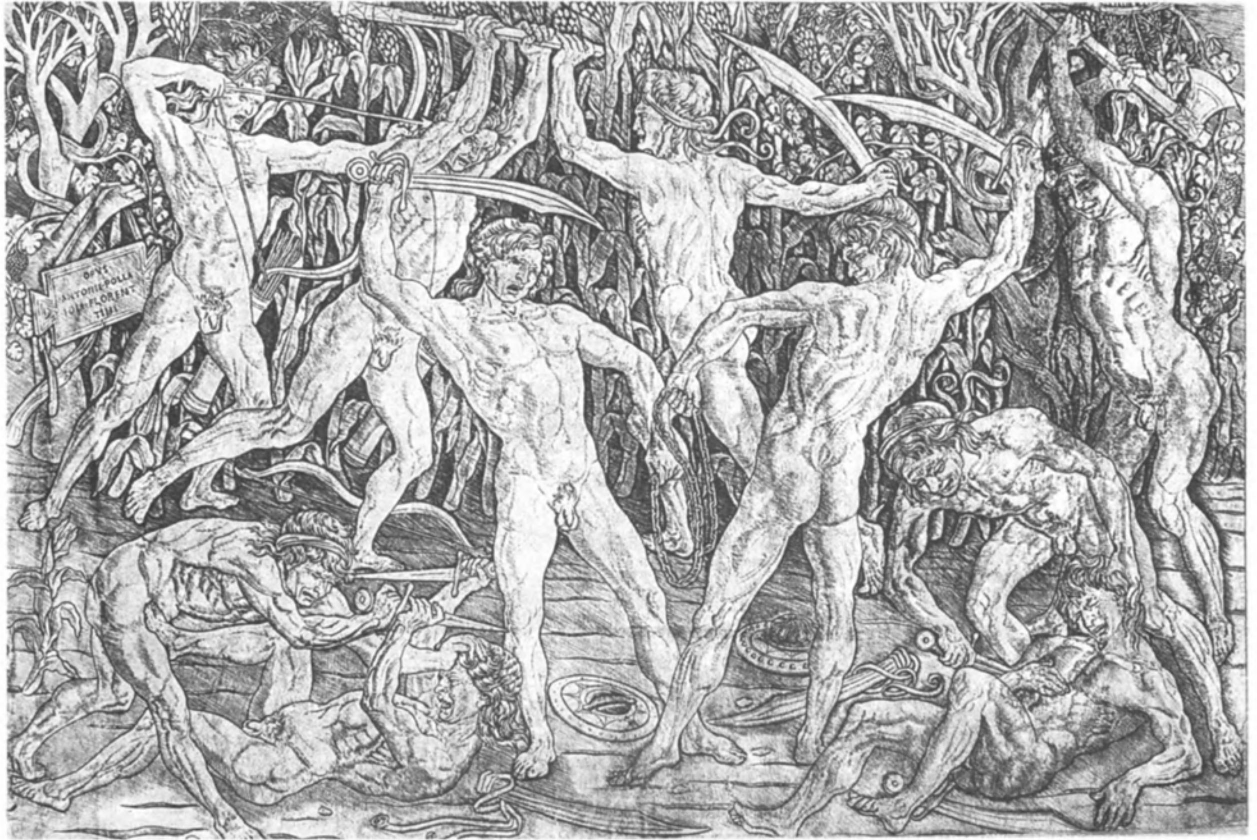
На початку XVI ст. в Італії з'явився новий вид кольорової гравюри на дереві — к'яроскуро (від італ. *chiaroscuro* — світлотінь), винахідником якої був венеціанський гравер Уго да Карпі (1455–1523). К'яроскуро принципово відрізнялася від німецької кольорової гравюри (нею у 1507 р. почав користуватися Л. Кранах Старший), яка будувалася на основі чіткого контурного малюнка. Для кожного кольору Л. Кранах вирізьблював окремі дерев'яні плашки, за допомогою яких на гравюрі чітко зафарбовувалися ті чи інші місця або тло.

К'яроскуро ж була світлотіньовою ксилографією, яка мала тоново-живописний характер і будувалася на тонових відтінках одного або двох дуже близьких кольорів. Створюючи цілісне зображення, майстер не користувався загальним контурним малюнком, як це робилося в німецькій кольоровій гравюрі. Гравер лише підкреслював темним кольором глибокі тіньові місця, що давало йому змогу моделювати великі об'єми. Така гравюра теж друкувалася з кількох дощок, але кожну з них покривали окремим тоном (коричневого, зеленого, сіро-голубого або темно-червоного відтінку), близьким до переважаючого кольору графічного аркуша. Технічна особливість полягала в тому, що кожен тон накладали на призначене йому місце, а не один на одного, остерігаючись змінити потрібний відтінок. Останнім етапом було друкування темною фарбою, яка підкреслювала загальний контур фігур і предметів завдяки окремим плямам та лініям.

Уго да Карпі належить багато чудових аркушів, виконаних у цій графічно-живописній техніці за малюнками провідних художників свого часу. Наприклад, за мотивами малюнка італійського художника-маньєриста Франческо Парміджаніно (1503–1540) він виконав графічний аркуш «Діоген», а на основі картону для шпалери Рафаеля Санті (1483–1520) — велику кольорову гравюру «Чудовий улов риби». Техніку К'яроскуро художники використовують і в наш час.

Гравюра на металі

Розквіт поздовжньої обрізної гравюри на дереві тривав недовго. У середині XVI ст. зародились, а наприкінці століття вже повністю сформувались ознаки занепаду гравюри на дереві: ксилографія поступово почала втрачати свою художню самостійність. Її місце в книзі зайняла різцева гравюра на мідних пластинах, у якій художник досягав поступового



Антоніо дель Поллайло. Битва десяти оголених. Мідьорит. Флоренція. 1475 р.

переходу від світла до тіні за допомогою тонких пластичних ліній та щільного перетину штрихів.

Великі зображальні можливості різцевої гравюри привернули до себе увагу провідних європейських художників ще наприкінці XV ст. — італійського живописця та графіка Андреа Мантеньї (1431–1506), а також представника «північної» школи гравюри німця Мартіна Шонгауера (1435–1491). Творчість Шонгауера з властивою їй ґотичною виразністю вплинула на молодого А. Дюрера. У XVI ст. техніку різцевої гравюри активно використовували в Німеччині А. Дюрер, а в Нідерландах — Л. Лейденський. А. Дюрер, наприклад, виконав близько 110 мідьоритів.

А. Дюрер виробив свою гравіювальну методику: він попередньо обробляв мідну пластину засобами офорту, а після різьблення штихелями доробляв мідьорит методом сухої голки. *Офорт* (від фр. *eau-forte* — азотна кислота) — це вид гравіювання, при якому зображення роблять різцем або гравіювальною голкою на шарі кислототривкого лаку (ним попередньо покривають металеву пластину) і протравлюють кислотою. Коли процес протравлювання закінчується, кислототривкий лак з пластини змивають, а у заглиблені штрихи втирають фарбу. Потім на спеціальному друкарському стані роблять відбиток із пластини на папір.

Метод *сухої голки* полягає у поглибленні штрихів на металевій пластині сталевою гострою голкою.

Перший офорт, датований 1513 р., належить швейцарцеві Урсо Графу. Історики мистецтва вважають, що художники почали використовувати цю техніку раніше, ще у XV ст.

У Німеччині та Нідерландах на початку XVI ст. різцева гравюра на металі знайшла вияв у створенні самостійних графічних аркушів. А в Італії, де у добу Відродження відчувався вплив на гравюру монументального живопису, мистецтво мідьориту використовували насамперед для репродукування картин великих художників. Засновниками художньої репродукції вважаються відомі італійські рисувальники та гравери Маркантоніо Раймонді (1480–1534) і Антоніо дель Поллайло (1433–1498).

А. Поллайло виконував мідьорити великих розмірів. Наприклад, у його знаменитій «Битві десяти оголених» (1475) розмір фігур сягає 30 см. Цей величезний мідьорит, до речі, вплинув на творчість багатьох європейських художників, у тому числі А. Дюрера та А. Мантеньї. Завдяки творчості Мантеньї, зокрема,

італійська гравюра на металі досягла у XV ст. найбільшого розквіту. Близько 1510 р. у Римі почав гравіювати на мідних пластинах М. Раймонді. Його графічні аркуші досить швидко набули величезної популярності. Він першим започаткував збагачення мідьоритів тоновими нюансами, що дало йому змогу створювати живописно-фактурні ефекти, моделювати об'ємні форми та деякою мірою передавати колористичні особливості живописних картин. З цього приводу мистецтвознавець Пауль Крістеллер писав: «На противагу графічному стилеві ранніх італійських і німецьких гравюр на міді, в яких форми узагальнювалися до лінійних елементів, тепер уперше свідомо ставиться завдання передати твори монументального мистецтва зі збереженням їх специфічних ефектів. Тому вся пізніша репродукційна гравюра бере свій початок у техніці Маркантоніо».

М. Раймонді виконав більше 100 мідьоритів за мотивами творів Рафаеля, розробляючи їх під безпосереднім наглядом великого маестро. Ці графічні аркуші користувалися таким величезним попитом, що деякі з мідьоритів довелося гравіювати знову, оскільки тиражі естампів, як правило, були невеликі.

До середини XVI ст. в Італії під впливом репродукційних мідьоритів М. Раймонді з'явилася ціла плеяда граверів — його учнів і прихильників раймондівського стилю, які копіювали твори Рафаеля, Мікеланджело, Тіціана, Веронезе й інших провідних митців італійського Відродження. З творчими шедеврами відомих художників XV–XVI ст., які не дійшли до нашого часу, сучасники можуть ознайомитися за репродукційними мідьоритами.

У XVI ст. значно зріс попит на історико-географічні видання, а нові наукові відкриття ще більше пожвавили читацький інтерес до науково-популярної літератури. Читач потребував правдивої інформації про навколишній світ.

У книжкових крамницях, на ярмарках швидко розходилися ілюстровані видання енциклопедичного змісту, різноманітні історії міст і країн, видання з астрономії та ін. У першій половині XVI ст. великою популярністю почали користуватись і видання альбомного характеру з численними репродукціями творів відомих художників, зображеннями архітектурних споруд і краєвидів. Ілюстрації були виконані в техніках к'яроскуро та різцевої гравюри, що дозволяло передати численні деталі у великих за розмірами мідьоритних композиціях. Графічні аркуші Нікколо Беатрізе (1507–1570) були видані у вигляді альбому з краєвидами Риму, а з мідьоритів гравера Да Понте окремими аркушами надрукували зображення архітектурних пам'яток «вічного» міста. До середини XVI ст. кілька разів перевидавалася праця Вітрувія «Десять книг про архітектуру».

Активне зростання попиту на видання з репродукціями художників, скульпторів, архітекторів і майстрів декоративно-прикладного мистецтва італійського Відродження спонукало видавців залучати до виготовлення мідьоритів ремісників-граверів. А це призвело до того, що ринок заполонили непрофесійно виконані графічні аркуші. Ціна цих «творів» була доступна для масового покупця, і видавці, не беручи до уваги низьку якість різцевої гравюри на металі, затоварили європейські ринки низькопробною продукцією.

Нове піднесення репродукційного мистецтва почалося тільки у другій половині XVI ст. і було пов'язане з іменем великого венеціанського живописця Тіціана.

ЦАРЯ САЛОМОНА



ПОЧИНАЮТЬСЯ КНИГИ ЕЖЕ СЛОВУТЬ ПЕ
СНЬ ПЕСНИАМ ПРЕМУДРАГО САЛОМО

Біблія. Заставка до книги «Пісня пісень». Ксилографія. Франциск Скорина. Прага. 1518 р.

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ КИРИЛИЧНІ ПАЛЕОТИПИ

Вже на початку XVI ст. на повеління господаря Валахії Радула у м. Тирговиште (тепер Румунія) чернець Макарій виготовив три церковнослов'янських кириличних друки: православний літургійний Служебник (1508), Осмогласник (1510), Четвероєвангеліє (1512). Через деякий час діяльність друкарні була припинена.

Деякі книгознавці, зокрема, відомий болгарський історик П. Атанасов, вважають, що в м. Тирговиште почала функціонувати друкарня ієромонаха Макарія, який ще протягом 1494–1496 рр. друкував книги у Цетинє — столиці Чорногорії. Він, ймовірно, після нападу турків-османів на Чорногорію і перевіз друкарню у Валахію.

Але більшість науковців, аналізуючи книги, виготовлені в Цетинє і Тирговиште, засвідчують їх несхожість не тільки за накресленням



Четвероєвангеліє. Початкова шпальта. Макарій. Тирговиште. 1512 р.

шрифтів та графікою ксилографічних прикрас, а й за внутрішньою структурною побудовою друків. Книги першого друкаря з Цетинє за своєю стилістикою наближаються до типографської культури Венеції, де у той час друкарська справа перебувала на дуже високому професійному рівні, а видання другого — з Тирговиште — нагадують друки, виготовлені Швайпольтом Фіолем у Кракові. У книгознавчій літературі також існує припущення, що чернець Макарій із Тирговиште, ймовірно, працював підмайстром у фіолівській друкарні в Кракові.

У першій половині XVI ст. в південнослов'янських країнах Хорватії, Боснії, Чорногорії, Сербії та Болгарії, на землях яких панували Османська імперія та Габсбурзька монархія, книгодрукарська діяльність вважалася високопатріотичною місією. Ще з кінця XV ст. головним видавничим осередком православних літургійних друків стала Венеція. Книги друкувалися різними алфавітами: глаголицею, кирилицею та босанчицею (боснійсько-кириличний шрифт, який виник під впливом кириличної та глаголичної орфографії).

Два чудово оздоблених видання невеликого формату в 1512 р. у Венеції видрукував Джурджо Русконі: одна кирилицею — «Служба блаженній Діві Марії», а друга басанчицею — «Молитви св. Бригіті».

Фундатором венеціанської потужної слов'янської друкарні (разом зі словолитнею) був чорногорський воєвода Божидар Вукович. Протягом 1519–1540 рр. він видав кілька добре оздоблених церковнослов'янських кириличних друків, у тому числі Служебник (1519), Святкову Мінею (1538) та Молитовник (1540).

До процесу видання своїх друків Б. Вукович ставився професійно. Наприклад, у пе-



Біблія руська. Титульний аркуш. Франциск Скорина. Прага. 1519 р.

редмові до Служебника він зазначає, що книги, виготовлені в його друкарні, зроблені ним так, щоби кожен читач міг легко ними користуватися.

Незважаючи на жорстоке переслідування православ'я на територіях Сербії та Болгарії з боку османської влади, у 30-40-х роках XVI ст. в деяких сербських монастирях все ж виготовляли кириличні літургійні друки. Наприклад, у Грачаниці друкар Яков Крайков (із м. Софія) видрукував Октоїх (1539), а в Мілешеві — Псалтир (1544).

Крім цього, до середини XVI ст. кириличне книгодрукування виникало епізодично в Трансільванії та Волощині. Наприклад, у м. Сібіу Филип Молдованин надрукував Євангеліє (1546), а Дмитро Любавич — два видання Апостола (1547).

Найбільш відомим книговидавцем кириличних книг у першій половині XVI ст. став білорус Франциск Скорина. Він народився приблизно у 1485—1490 р. у торговому білоруському місті Полоцьку в родині купця Лук'яна Скорини. Його батько був кушніром-купцем — виготовляв хутра та шкіри і торгував ними. Після закінчення (можливо) школи монахів-бернардинців, заснованої ними у Полоцьку ще 1498 р., Франциск Скорина з 1504 р. продовжив навчання в Краківському університеті, який закінчив у 1506 р., отримавши ступінь бакалавра вільних мистецтв. У період з 1506 до 1512 р. Ф. Скорина з метою поглиблення своїх знань побував у Чехії, Данії, Німеччині. Отримавши ступінь магістра вільних наук (не відомо, на жаль, у якому університеті), він 1512 р. прибув до Італії та з успіхом захистив дисертацію у провідному на той час університеті Європи — Падуанському, де отримав учений ступінь доктора. Він почав підписуватися: «Франтішек Скорина в науках визволених і лікарських доктор».



Біблія руська. Автопортрет Франциска Скорини. Прага. 1517 р.

Повернувшись додому, Скорина задумав перекласти та надрукувати Біблію церковнослов'янською мовою. Пізніше у своїх передмовах до видань він писав, що метою його видавничої діяльності було допомогти простим людям подолати безграмотність, щоб вони «научившиеся мудрості, добро жили на свете». Його книговидавничу діяльність підтримали заможні православні купці та члени маґістрату м. Вільно. Свою друкарню Ф. Скорина створив у Празі в 1517 р. і за три роки видав Псалтир та 22 книги (у 19 випусках) Старого Завіту під назвою «Біблия руська выложена доктором Франциском Скориною из славнаго града Полоцька Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению». Для друкування кириличної Біблії Прагу він обрав не випадково. У видавничих осередках Нюрнберґу та Авґсбурґу, розташованих не так далеко, можна було дешевше придбати необхідне обладнання та папір. А Венеція славилася тим, що кириличні книги тут друкували ще з кінця XV ст.

У Празі, починаючи з виступів Яна Гуса, процвітали ідеї Реформації та патріотизму, тому Католицька Церква не мала тут такого впливу, як, скажімо, у Кракові чи Вільно. Ф. Скорина виконав велику перекладацьку роботу — наблизив архаїчну церковнослов'янську мову до білоруської побутової мови того часу. На полях Псалтиря, щоб пояснити церковнослов'янські терміни, він перекладає: «руським языком что которое слово знаменует». Біблія друкувалася невеликими частинами. Наприклад, у 1517 р. були видані Книга Йова, Книга Притчі премудрого Соломона царя та Книга Ісуса сина Сірахова. У виданнях були вступні тексти та науково-популярні коментарі, у яких видавець знайомив читачів з історією людства, розповідав про держави Стародавнього Сходу, де відбувались описані події, про основи давньоєврейського зако-

Есдеръ :-



Починаетьсѧ книга Есъдеръ царици онаже выбавила есть сыны Израилевы отруки Амановы. иже былъ выпросилъ ихъ оцарѧ Асъвера. а имать главъ ѕі :-

Глава а :-

Опировании царѧ Асвера. егоже царица вастъ ха нехотела ити къцарю напиръ. и протожъ отогнал ее, и установил абы жены послухали мужей своих :-

Водних Асвера царѧ, онже царствовал есть отиндии даже доефиопии, над стомъ идвадцетми иседми странами, егда саде напрестоле царства своего. Звза гра было есть початокъ царства

Біблія руська. Початкова сторінка книги «Есфір». Франциск Скорина. Прага. 1517 р.

нодавства та про звід премудрого царя Соломона, а також висловлював на сторінках свої міркування з того чи іншого питання. Наприклад, у передмові до видання Книги Юдиф (1519) Ф. Скорина порушує патріотичну тему: «От прирожения звери, ходящие в пустыни, знають ямы своя; птицы, летающие по въздуху, ведають гнезда своя; рибы, плывающие по морю и в реках, чують виры своя; пчелы и тым подобная боронять ульев своих, — також и люди, игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к тому месту великую ласку имають. Протож и сия вдовиця Іудиф для места рожения своего выдала ест живот свой на небезпеченство».

За три роки Ф. Скорина здійснив величезну працю — переклад, редагування та друкування Псалтиря і Біблії руської загальним обсягом 2389 сторінок. У цих виданнях використано 49 чудових дереворитів, сотні заставок, ініціалів і різноманітних декоративних прикрас. В одній із книг Біблії — Книги Буття (1519) — Ф. Скорина помістив дереворитний титульний аркуш, який став спільним до всіх видань Біблії руської; це перший титульний аркуш у слов'янських кириличних друках. У деяких виданнях Ф. Скорина подавав свій портрет (відомі три його варіанти). Ф. Скорина привніс нове й у структуру кириличної книги. Він відмовився від використання позошитної сигнатури, характерної для книг інкунабульного періоду, і першим почав використовувати фоліацію кириличними цифровими знаками: в Псалтирі внизу на сторінці, а у біблійних виданнях — угорі справа або зліва. Книги Ф. Скорини надруковані чітким, економічним і зручним для читання шрифтом, який був значно менший від шрифту Ш. Фіоля (висота великих літер 4 мм, малих — 1,5–3 мм). Цей шрифт спроектований

на основі рукописного півуставу грамот Литовської метрики та західноруських церковних книг. Виготовляючи друкарський шрифт, невідомий словолитник за рекомендацією Ф. Скорини значно спростив графіку кирилиці, відмовився від використання лігатур, багатьох надрядкових знаків, відкинув такі маловживані літери, як «зело», «юс великий», «омега».

Видання Ф. Скорини мають багато мистецьких достоїнств. Їх художнє оформлення — це своєрідне поєднання мистецьких традицій руської рукописної книги з найкращими зразками західноєвропейської друкованої книги. При оздобленні книг друкар дотримувався простоти та функціональності, тому в них відсутній такий традиційний декоративний елемент кириличної книги, як в'язеві написи. Окрім цього, гравійовані заставки та декоративні ініціали наповнені новим функціональним змістом: для розділів використані великі заставки й ініціали, а для глав — менші.

Чудові гравюри видань Ф. Скорини пов'язані зі змістом тексту. Пояснюючи його, вони також несуть додаткову інформацію. Друкар відмовився від трактування сюжетів у дусі традиційної іконографії і надав перевагу реалізмові — реальні персонажі в його гравюрах живуть і діють у майже реальному середовищі. За манерою виконання гравюри наближаються до найкращих зразків нюрнберзької ксилографічної школи. На початку 20-х років Ф. Скорина переїхав у Вільно, де заснував першу білоруську друкарню. Тут він надрукував дві книги: «Малую подорожную книжку» (бл. 1522) та Апостол (1525). В. Стасов писав, що мистецький рівень заставок і шрифтів «Малої подорожної книжки» (надрукована невеликим форматом — у 12-ту частку аркуша) робить цю книгу своєрідним слов'янським *ельзевіром*.

Загалом книги Ф. Скорини призначалися не для церковно-літургійного використання, а для домашнього читання, тому їх формати були досить функціональними: Біблія руська надрукована у 4-ту частку аркуша, Псалтир — у 8-му, а «Малая подорожная книжка» — у 12-ту.

Останні роки свого життя Ф. Скорина провів у Празі, вивчаючи ботаніку та працюючи



Апостол. Титульний аркуш «Послання апостола Павла». Франциск Скорина. Вільно. 1525 р.

в ботанічному саду короля Фердинанда I Габсбурга, дендрарій якого був на той час найбільшим у Європі.

Ф. Скорина — видатний просвітитель-гуманіст, ідеї якого мали вплив на суспільно-політичне та культурне життя східнослов'янських народів. З його іменем пов'язане становлення білоруської літературної мови та розвиток білоруської писемності. Видання Ф. Скорини протягом XVI–XVII ст. швидко поширювались у Білорусі, Україні та південнослов'янських країнах. У Москві Біблія руська й Апостол були сприйняті церковними діячами негативно, оскільки сильно відрізнялися шрифтом, художнім оздобленням і форматом не тільки від рукописів, а й навіть від фіолівських друків.

Висока друкарська естетика книг білоруського першодрукаря справила значний вплив на подальший розвиток мистецтва книгодрукування у Східній Європі. Його видання у подальшому слугували взірцем для друкарів Білорусі, України, Литви та Московської Русі.



Палітурка, оздоблена в стилі Жоффруа Торі. Париж. Перша половина XVI ст.

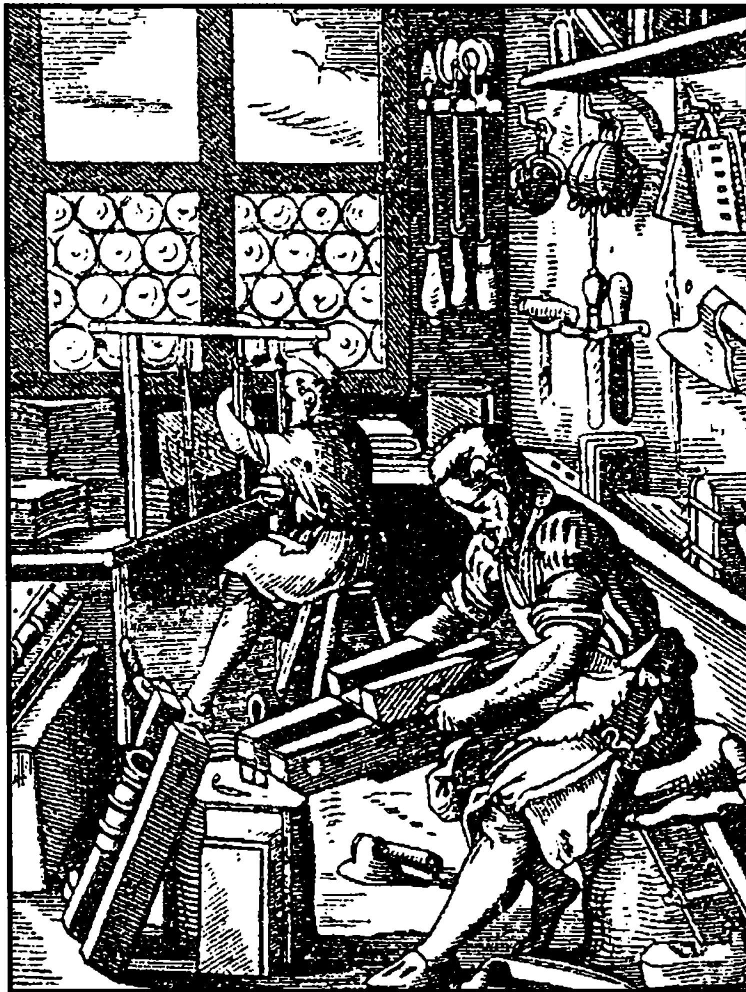
Наприкінці XV — у першій половині XVI ст. палітурна справа стала самостійним ремеслом зі своїми цеховими правилами та законами. До нашого часу збереглися зображення палітурних майстерень, у яких ремісники користуються технічним приладдям для скріплення зошитів у блоки та для обрізування книжкового блока з трьох боків, а також різноманітними штампами для витискування декоративних оздоб на шкіряних оправах блінтом і золотом та іншим палітурним інструментаріем. Процес демократизації книговидання у Європі підштовхнув і палітурників до пошуків дешевих палітурних матеріалів, удосконалення технології виготовлення книжкових оправ та їх зовнішнього оформлення. Грубезні шкіри для палітурних кришок замінюють на тонко вичинений марокен (козяча шкіра) різних кольорів. Цей пластичний матеріал добре піддавався декоративному оздобленню штампами. Замість дощок для палітурних кришок почали використовувати картон або надійно склеєний у кілька шарів папір. Усе частіше книговидавці почали виготовляти та продавати частину своїх видань в «одягненому» вигляді, тобто у видавничих гарно оздоблених оправах.

частина п'ята

КОНСТРУЮВАННЯ Й ОЗДОБЛЕННЯ ПАЛІТУРОК ДРУКОВАНОЇ КНИГИ

ЄВРОПЕЙСЬКА ПАЛІТУРНА СПРАВА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVI СТ.

ЕКСЛІБРИС, СУПЕРЕКСЛІБРИС І КНИГОВИДАВНИЧА МАРКА



Палітурна майстерня XVI ст. Ксилографія Йоста Аммана. Німеччина. 1578 р.

ЄВРОПЕЙСЬКА ПАЛІТУРНА СПРАВА У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVI СТ.

Процес формування нових стильових ознак у європейському палітурному мистецтві останньої чверті XV ст. почався з Італії. Купці потужних італійських міст — Венеції, Флоренції та інших — активно торгували з країнами ісламського світу та з Іспанією, завозячи багато арабського товару, оздобленого східним орнаментом. Зокрема, арабесковий декор у вигляді складних геометричних і рослинних прикрас мавританського та стрічкового характеру і був запозичений італійськими майстрами ужиткового мистецтва, в тому числі й палітурниками. Наприкінці XV ст. в Італію почали переїжджати майстри-палітурники з Німеччини та Нідерландів, а на початку XVI ст. — і з арабського Сходу. Завдяки їм через кілька десятиліть палітурка італійської книги досягла високого мистецького рівня і досить швидко здобула популярність у західноєвропейських країнах.

За приклад можна взяти оздоблені в італійських майстернях численні палітурки для книг особистої бібліотеки угорського короля Матвія Корвіна (1448–1490). Система їх оздоблення розроблена на основі східного декору: середину лицьової палітурної кришки займала велика арабескова форма, яка вибагливо перепліталася з декоративними прикрасами у чотирьох кутах і з орнаментальним обрамленням країв кришки. Іноді в центрі складного орнаменту закомпонований герб короля або герб Угорської держави. Оздоблення на палітурках, як і в східній книзі, виконували за допомогою дрібних штампів і пуансонів. Величезну на той час бібліотеку М. Корвіна нащадки короля не зуміли зберегти у повному обсязі: лише її частину було вивезено до Константинополя, а пізніше повернуто у Будапешт.

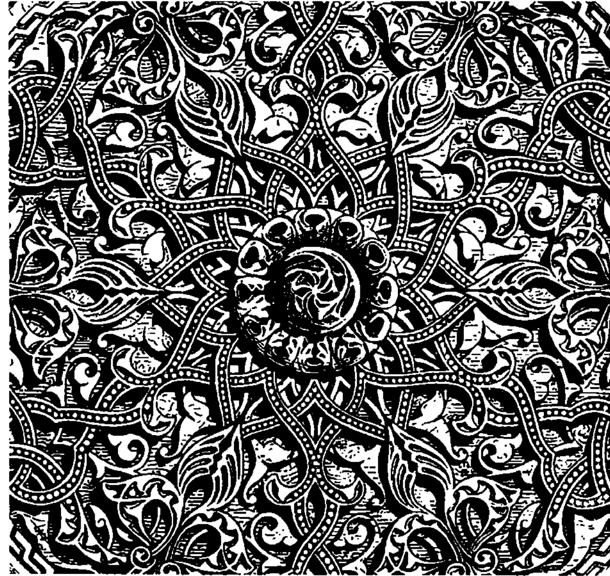
Наприкінці XV ст. італійські майстри ускладнили художню виразність палітурок, збагативши їх декоративне оздоблення золотим і срібним тисненням.

Спочатку на тонкий сап'ян наносили малюнок, потім виконували безколірне блінтове тиснення штампами з цупкої верблюжої шкіри, які не пошкоджували поверхню тонкого сап'яну. Обробивши сап'ян сумішшю яєчного білка з оцтом, на місця блінтового тиснення накладали смужки золотої або срібної поталі. Підігрітими на вогні металевими штампами втискували поталь у «сліпі» заглибини.

Художніми взірцями для італійських майстрів при оздобленні палітурок слугували оздоби східної книги: заокруглені арабескові форми різної конфігурації, мавританський геометричний орнамент, стрічковий орнамент і декоративне зображення дельфіна, заповнене декором. Золоте тиснення іноді виконували за декоративними взірцями давніх коптських оправ.

Особливістю оздоблення італійських палітурок кінця XV ст. було те, що, на відміну від німецьких, нідерландських і англійських, зовсім не використовувалися зображення Ісуса Христа, Богородиці Діви, євангельських персонажів і портрети патронів.

До нашого часу збереглися палітурки кінця XV ст., виготовлені італійськими майстрами для франкфуртського книголюба Петера Угельгеймера, який тривалий час мешкав у Венеції. Характерною прикрасою цих палітурок було блінтове зображення римських монет і медалей.



Орнаментальна композиція арабескового типу. Різьблення на дереві. XV ст.

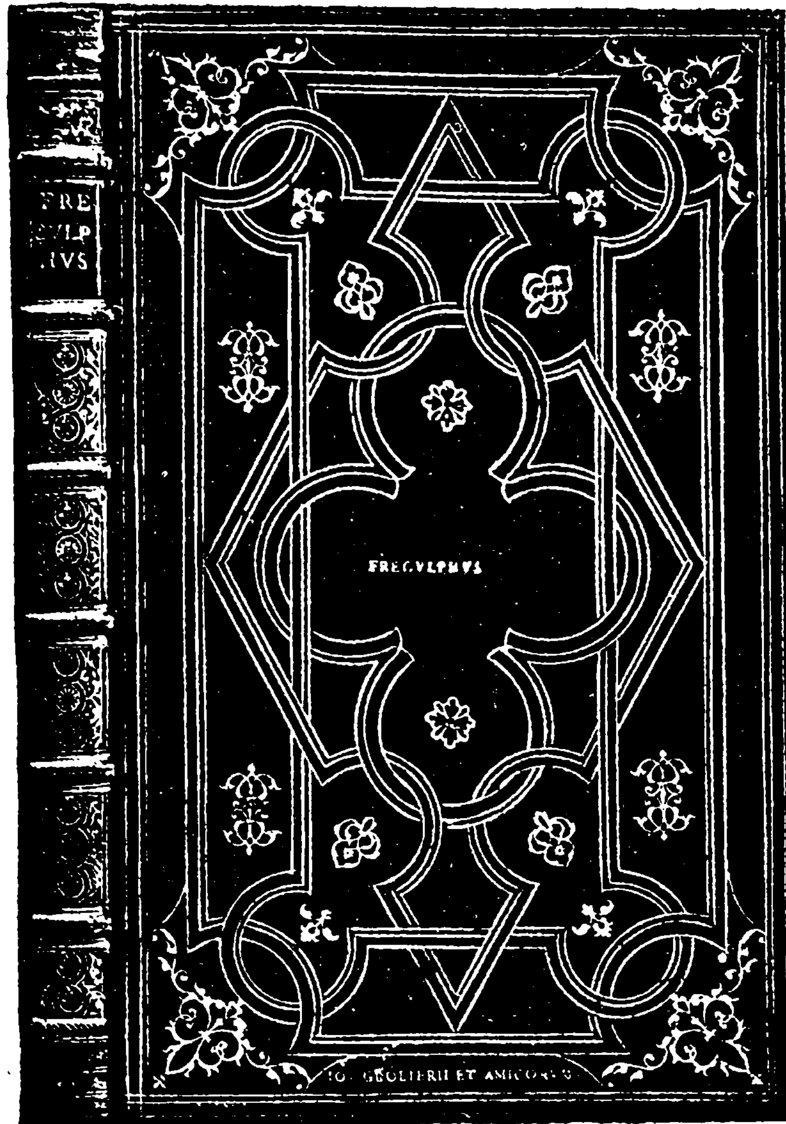
Розквіт італійського палітурного мистецтва доби Відродження пов'язаний перш за все з книговидавничою діяльністю венеціанця А. Мануція. Його знамениті альдини — невеликого розміру видання грецьких і римських класиків, частково видані в оздоблених золотом видавничих палітурках, — користувалися великою популярністю у Європі. Золоті декоративні прикраси витискували на сап'янових палітурних кришках дрібними металевими штампами.

У палітурній майстерні Альда Мануція виготовлялися численні чудово оздоблені золотим тисненням палітурки, замовниками яких були заможні збирачі книг із різних країн. Основним декоративним мотивом слугував *картуш* (від італ. *cartoccio* — згорток) у вигляді напіврозгорнутого сувою чи декоративно обрамленого щита посередині палітурки, оточеного вибагливими завитками та стрільчатим орнаментом.

З Італії новий художній напрям оздоблення палітурки прийшов у Францію. Французьке палітурне мистецтво багато чим завдячує відомому французькому любителеві книг Жану Грольє де Серв'єр (1479–1565). Він багато мандрував, деякий час проживав у Мілані та Римі, а в 1535 р. французький король Франциск I призначив його послом в Італії та головним скарбником королівства.

Бібліотека Ж. Грольє складалася майже з 3000 томів. Перебуваючи у Венеції, він налагодив дружні стосунки з добре відомим у Європі книговидавцем Альдом Мануцієм і почав колекціонувати його видання.

Для книжок Ж. Грольє палітурки здебільшого прикрашали геометричною стріч-



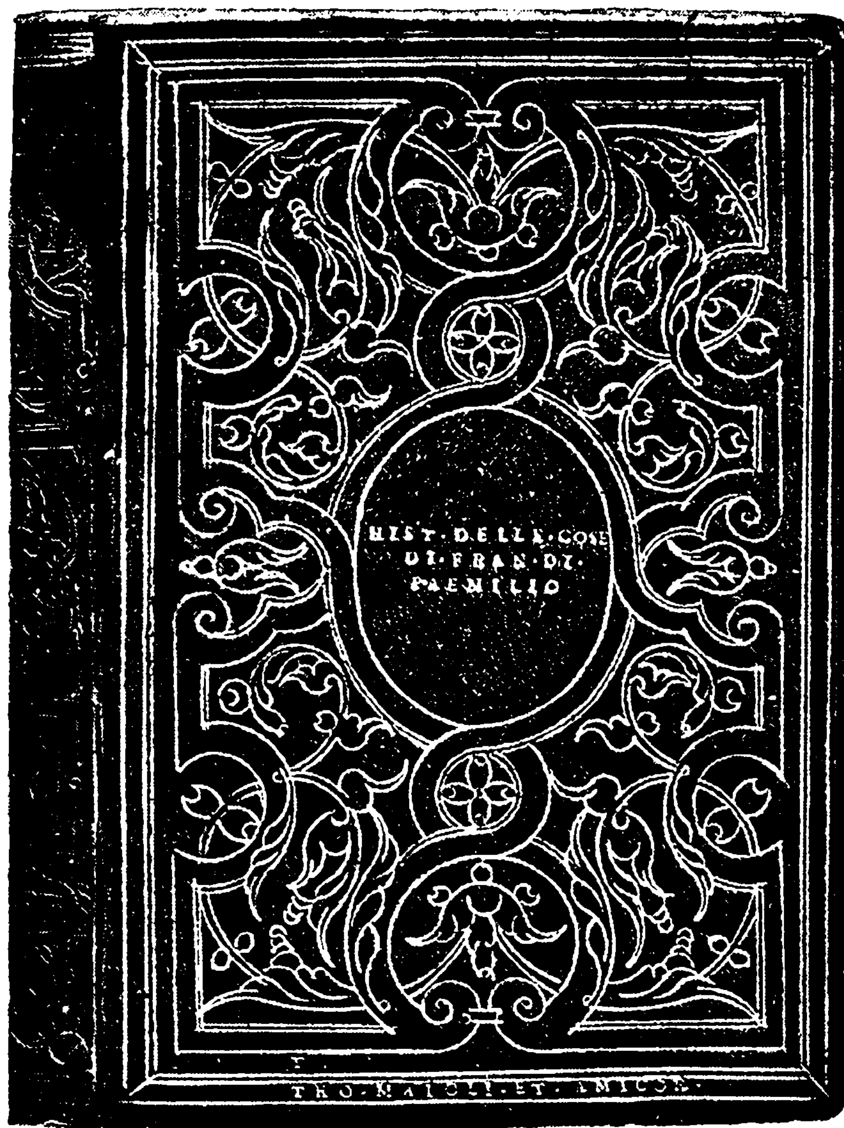
Палітурка книги з бібліотеки Жана Грольє. Венеція. Перша половина XVI ст.

ковою плетінкою з використанням в'юнких рослинних елементів. Посередині палітурки компонувалися картуші різної форми (овальні, прямокутні, чотирикутні), у яких розміщували написи. Майстри використовували й нові штампи типу *азюре*, за допомогою яких одержували заштриховані зображення листків і квітів. Тло навколо прикрас *торшонували* пуансонами, внаслідок чого воно набувало оксамитового відтінку. На краях палітурних кришок робили геометричні стрічкові бордюрні рамки. У цій же творчій манері, з використанням штампів типу *азюре*, оздоблені палітурки, які виготовлялися на замовлення Ж. Грольє у палітурних майстернях Парижа та Ліона. Невеликі томики були оправлені в коричневий, червоний, зелений, синій і жовтий марокен. Крім назви книги, на палітурці було надруковано: «Належить Ж. Грольє та його друзям».

У Франції першої половини XVI ст. ввійшов у моду новий оздоблювальний принцип — *семі* (від франц. *semis* — грядка): палітурні кришки заповнювали однаковими орнаментальними смужками, складеними з декоративних елементів, які ритмічно повторювали. Наприклад, палітурки книг колекції короля Франциска I прикрашала багаторазово повторювана літера «F», а книги Генріха IV— зображення королівської лілії та літера «H».

У цей період відомий французький художник і книгодрукар Жоффруа Торі створив на основі його власного видавничого знака вишукані контурні ескізи для штампів-пластин. Це були варіанти зображення глечика, розміщеного внизу палітурки, від якого розходилися тонкі стрілчасті лінії по всій поверхні палітурної кришки, обрамленій стрілчастим бордюром.

У 40-х роках XVI ст. великої популярності у Франції набули майстерно оздоблені палітурки з колекції французького скарбника Тома



Палітурка книги з бібліотеки Тома Маю. Венеція. Перша половина XVI ст.

Маю, який замінив на цій посаді Ж. Гролье. Неважко помітити спільність технічних методів оздоблення книг, зібраних Ж. Гролье і Т. Маю — можливо, їх оздоблював один майстер. Це й арабескові композиції зі стрічковим орнаментом, і використання пуансонів для фактурної обробки загального тла та вибагливих бордюрних рамок. Поряд із цим палітурки книг колекції Т. Маю відзначаються значно багатшими та пишнішими оздобами.

Оновлення палітурного мистецтва, що, як зазначалось, почалося в останній чверті XV ст. в Італії, було підхоплене і розвинене французькими майстрами. Починаючи з 20-30-х років XVI ст., Ліон і Париж демонстрував кращі творчі досягнення у палітурному мистецтві.

Цікаво, що нові творчі ідеї італійських і французьких палітурників не знаходили активної підтримки у країнах, де книгодрукарська та видавнича справи були досить добре розвинені, — зокрема, в Німеччині, Нідерландах, Англії. Тут майстри палітурного мистецтва продовжували використовувати традиційні технічні способи побудови й оздоблення шкіряних оправ, притаманні рукописній книзі. Як і раніше, палітурні кришки являли собою дошки, які обтягували телячою або свинячою шкірою і прикрашали за допомогою блінтового тиснення металевими штампами різних профілів з опуклими або заглибленими декоративними зображеннями.

У добу пізнього середньовіччя Німеччина займала провідне місце в мистецтві оздоблення європейської книжкової оправи ґотичного типу, тому що цей стиль відповідав тогочасним естетичним вимогам покупців. Крім невеличких металевих штампів із зображеннями квітів, листків, пальмет, плодів граната, гілок, у першій половині XVI ст. німецькі майстри-палітурники почали користуватися ролевими штампами та великими штампами-пластинами, на яких були вигравіювані біблійні



Палітурка з книжкової колекції короля Генріха IV. Стиль семі. Франція. Перша половина XVI ст.

та євангельські сцени, портрети замовників або впливових покровителів, а також портрети Мартіна Лютера та інших діячів реформаторського руху. Були популярними також блінтові зображення побутових сцен або сюжетів на товстих шкіряних палітурках, запозичені з лубочних аркушів, добре знайомих читачам.

Майстри-палітурники, дотримуючись традиційних композиційних схем, розміщували посередині лицьової палітурної кришки прямокутник із зображенням герба, сюжетної сцени або портрета, яке потім обрамляли паралельними вертикальними і горизонтальними лініями. В кутах палітурних кришок декоративні лінії перетиналися, створюючи різноманітні ритмічні сполучення. Центральні великі зображення витискували штампами-пластинами, а бордюрний декор — ролевими штампами. Бордюрні прикраси могли складатись і з елементів ґотичного орнаменту — стрілчастих прикрас, розгалужених гілок чи декоративних елементів рослинного орнаменту.

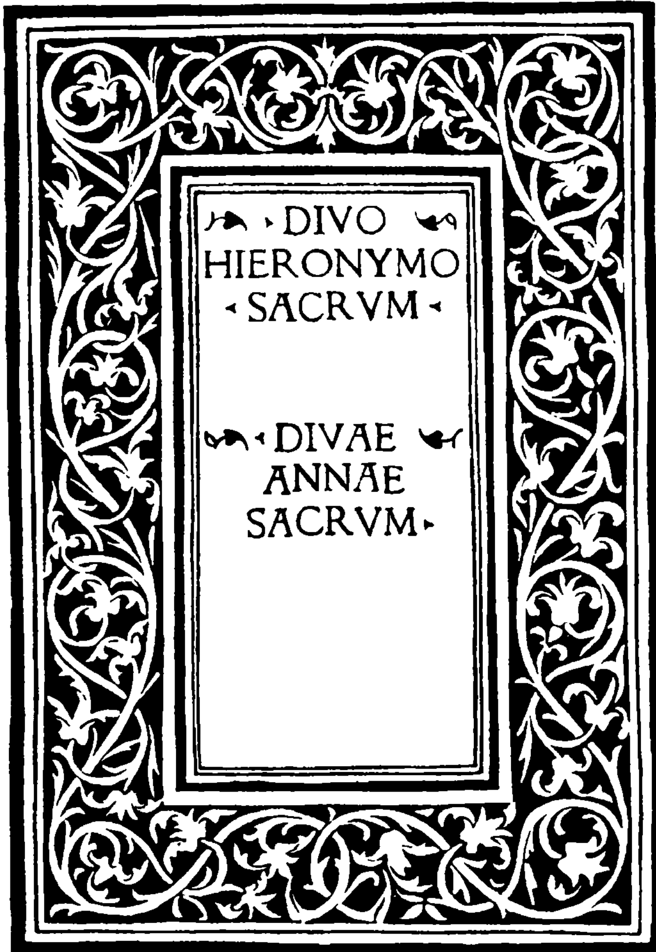
З часом стало модним витискувати на лицьовій кришці палітурки портрети власників книжок або монограми замовників із зазначенням року виготовлення палітурки, іноді — прізвище й ім'я палітурника та гравера. Ім'я автора та назву подавали не на корінці оправи, а на лицьовій палітурній кришці, оскільки книги ще не було прийнято ставити на полицях корінцями назовні. Лише у другій чверті XVI ст. німецькі палітурники поруч із блінтовим тисненням почали поступово використовувати тиснення золотом. На розвиток нового стилю в зовнішньому оздобленні німецької книги вплинули творчі роботи італійських і східних палітурників, які у той час на замовлення німецьких курфюрстів, здебільшого саксонських, та заможних бюргерів виготовляли палітурки для книг в італійських містах. У другій чверті XVI ст. нові стильові напрями у мистецтві, в тому числі і книжковому, з Італії та Франції проникали до Німеччини переважно через Авґсбурґ — великий культурний осередок тогочасної Центральної Європи. У цьому місті діяла майстерня видатного німецького майстра-палітурника Якоба Краузе (1531–1585), що набув ґрунтовних знань і практичних умінь в Італії та Франції. У 60-х роках він отримав високу посаду придворного палітурника в м. Дрезден при дворі курфюрста Августа Саксонського і виготовив для його книжкової колекції цілу низку чудово оздоблених палітурок у дусі німецького Відродження.

Творча система оздоблення палітурок Я. Краузе характеризувалася щільною обробкою поверхні палітурних кришок золотим тисненням. Крім цього, він використовував окремі дрібні штампи, штампи-ролі та штампи-пластини. Я. Краузе застосовував художні прийоми, притаманні французьким та італійським майстрам: у центрі палітурної кришки розміщував декоративний картуш, який органічно сполучав з орнаментальними формами, закомпонованими в кутах палітурної кришки. Пізніше майстер розробив свої власні композиційні схеми: середню і кутові частини палітурки він поділяв на кілька прямокутників. квадратів або овалів, які потім заповнював пасмоподібним та арабесковим орнаментом. Іноді посередині палітурної кришки художник розміщував герб або портрет замовника.

Крім палітурних кришок із золотим і срібним тисненням, Я. Краузе оздоблював багато оправ за допомогою блінтового тиснення. у суто німецькому (пізньоґотичному) стилі. Виготовляв він і м'які обкладинки з пергаменту, які скріплювалися тільки з корінцем книжкового блока (без використання дерев'я-



Палітурка з книжкової колекції курфюрста Августа Саксонського. Якоб Краузе. Авгсбург. Перша половина XVI ст.



Зразок оздоблення пергаментної м'якої обкладинки. Ерхард Ратдольт. Авґсбурґ. 1494 р.

них дощок). У ці м'які, добре оздоблені золотим тисненням обкладинки «одягалися» книги, які саксонський курфюрст брав із собою у подорож.

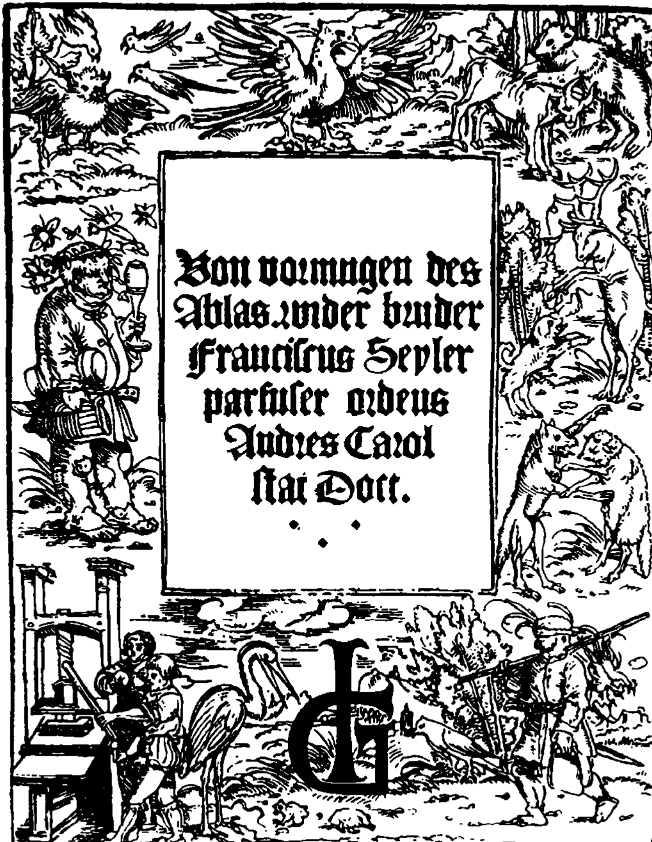
Творчий стиль оздоблення німецької палітурки, створений у середині XVI ст. німецьким майстром-палітурником Я. Краузе, проіснував без суттєвих змін до XVIII ст.

В Англії, як і в Німеччині, майстри-палітурники досить довго дотримувалися при оздобленні шкіряних палітурок ґотичного стилю. У 30-40-х роках XVI ст. популярними стали палітурки, виготовлені з оксамиту та шовку, а потім оздоблені ручною вишивкою і коштовними каменями. Такі палітурки мають книги з особистої колекції англійського короля Генріха VIII та його доньки Єлизавети.

Лише у середині XVI ст. англійські майстри почали оздоблювати палітурні кришки у новому стилі, перейнявши техніку золотого тиснення на сап'яні від італійських, французьких і східних палітурників.

В інших європейських країнах першої половини XVI ст., в тому числі слов'янських, майстри-палітурники продовжували художні традиції своїх талановитих попередників.

У потужних західноєвропейських видавництвах, які були створені Альдом Мануцієм у Венеції, Антоном Коберґером у Нюрнберзі, Ерхардом Ратдольтом в Авґсбурзі, ще наприкінці XV — на початку XVI ст. виникла практика виготовлення оздоблених палітурок для певної частини тиражу видань у стінах друкарні. Цю практику згодом прийняли книгодрукарі в Ліоні та Базелі. Такі книжкові палітурки ще не можна було назвати видавничими, бо вони не були ідентичними. Їх виготовляли для окремих заможних книголюбів і, хоча оздоблювали одними й тими ж ролевими штампами, зрозуміло, що кожна з палітурок мала якісь індивідуальні особливості. Пізніше, коли книготоргівля відокремилася від видавничої справи, безпосередньо в друкарні почали виготовляти й оздоблювати певну кількість палітурок для тих видань, які замовляли торговці для своїх постійних покупців.



Паперова обкладинка з політичних памфлетів. Ксилографія Лукаса Кранаха Старшого. Віттенберг. 1521 р.

Можна залучити до видавничих обкладинок м'яке шкіряне покриття книжок малого обсягу, блоки яких скріплювали зі шкірою в корінці у вигляді брошур. Такі обкладинки виготовляли Е. Ратдольт у Авґсбурзі та інші книгодрукарі у Венеції та Феррарі. За виглядом вони нагадували сучасну суперобкладинку. На них друкували ім'я автора, назву видання

та ксилографічну ілюстрацію. Одна з перших брошур, «одягнута» у м'яку пергаментну обкладинку, була видана 1482 р. в Авґсбурзі друкарем Й. Шенсперґером.

Перші спроби виготовлення у друкарнях невеликої частини тиражу видань з однаково оздобленими палітурками почали тільки у XVII ст. Наприклад, частина географічних атласів великого розміру вийшла з друкарні нідерландського видавця Віллема Янсзоона Блау з більш-менш однаково оздобленими палітурками («Новий атлас», Амстердам, 1634).

Нагадаємо, що наприкінці XV — у першій половині XVI ст. друковані книги мали вигляд комплектів незброшурованих зошитів, які складали у стоси, зв'язували мотузкою і транспортували до крамниць у спеціальних бочках. Покупці, придбавши один із цих комплектів, уже самі зверталися до палітурної майстерні, де книжковий блок «одягали» у палітурні кришки й оздоблювали їх згідно зі смаком замовника.

ЕКСЛІБРИС, СУПЕРЕКСЛІБРИС І КНИГОВИДАВНИЧА МАРКА

Екслібрис (від лат. *ex libris* — із книг) розвинувся з написів, які вказували в рукописній книзі на її власника. Ще на футлярах для сувоїв, що належали єгипетським фараонам, прикріплювали таблички, де спочатку вказували ім'я фараона-власника, а вже потім — дані про твір.

У західноєвропейських рукописах кодексного типу екслібрис малювали на першому аркуші у вигляді герба власника зібрання або його каліграфічно написаного прізвища. У кириличних рукописах здебільшого на перших сторінках подавали імена їх власників. Збереглося багато богослужбових кириличних книг з так званими *вкладними записами*. Коли заможні парафіяни дарували храмові гарно оздоблені рукописи, вони писали на сторінці число і рік, назву церкви чи монастиря, яким робився дарунок, вказували мету дарування та ім'я власника книги.

Найстарішим мальованим екслібрисом у кириличних рукописах є знак, який належав засновникові бібліотеки Соловецького монастиря ігуменові Досифею. Цей знак датується 1493–1494 рр.

На зміну мальованому екслібрисові у другій половині XV ст. прийшов друкований. На папері робили відбиток із дерев'яної гравюри, а власник бібліотеки наклеював його переважно на внутрішній бік лицьової кришки палітурки.



Екслібрис із рукописів Соловецького монастиря, виконаний ігуменом Досифеєм. 1493–1494 рр.

У західній Європі першим гравійованим екслібрисом вважається вирізьблений на дереві у 1460 р. знак німецького лицаря Бернгарда фон Рорбаха.

Мистецтво німецького екслібриса творили в XVI ст. такі видатні художники, як Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший і Ганс Гольбейн Молодший. Наприклад, А. Дюреру належить авторство близько 20 екслібрисів. Одним із найкращих є намальований і вирізьб-



Суперекслібрис, виконаний на основі герба французького короля Франциска I. XVI ст.

Альбрехт Дюрер. Екслібрис В. Піркгаймера. Ксилографія. 20-ті роки XVI ст.



лений ним на дереві у 20-х роках екслібрис для нюрнберзького гуманіста Віллібальда Піркгаймера. Вартий уваги також створений А. Дюрером у 1525 р. екслібрис для Гектора Помера нюрнберзького настоятеля церкви св. Лаврентія. На цьому екслібрисі під зображенням святого зроблено напис латиною, грецькою та давньоєврейською мовами: «Чистому все чисто».

Залежно від призначення, екслібриси поділялися на *знаки-присвяти*, які виготовляли на конкретне замовлення і навіть за ескізом замовника і потім вклеювали в книгу, та *універсальні екслібриси*, які за бажанням замовника одразу вдруковували у книгу. Нерідко малюнок екслібриса та прилучений до нього девіз давали лаконічну характеристику власникові книгозбірні. Наприклад, Ж. Грольє робив на книгах своєї колекції напис: «Належить Грольє та його друзям». На екслібрисах французьких збирачів книг були й такі девізи: «Підіть до продавців і купіть собі самі». «Це вам не бібліотека для читання», «Хай буде проклятий той, хто вкраде цю книгу».

З розвитком мистецтва оздоблення оправи у XV ст. з'явився *суперекслібрис* — знак власника книги, витиснений на лицьовій або задній кришці оправи, а пізніше — і на корінці книги. Це було зображення родового герба або початкові літери імені та прізвища власника бібліотеки. Наприклад, на виготовлених італійськими майстрами палітурках для книг угорського короля М. Корвіна у 80-х роках XV ст. було витиснено або герб короля, або герб держави. Суперекслібрис як оздоблювальний елемент набув особливої популярності у Франції першої половини XVI ст. Зображення родових гербів використовували у різноманітних художніх варіаціях. Здебільшого герб слугував композиційним центром складного оздоблення. Іноді його зображали блінтовим або золотим тисненням посередині палітурної кришки без використання будь-яких інших прикрас. Так, на палітурних кришках видань для колекції книг короля Франції Франциска I були майстерно виконані герби, витиснені золотою фольгою та блінтовим тисненням.

Альбрехт Дюрер. Екслібрис Гектора Помера. Ксилографія. 1525 р.



З поширенням книгодрукарської справи у виданнях стали з'являтися знаки, які засвідчували причетність друкаря або видавця до виготовлення даної книги. У книгознавчій літературі цей знак іноді називають *сигнетом* (від нім. *Signet* — друкарська або видавнича мар-

ка). Найпершим сигнетом вважається книгодрукарський знак Й. Фуста і П. Шеффера, який вони розмістили після передмови у Майнцькому Псалтирі (1457). Згодом сигнети стали чи не обов'язковими у виданнях книгодрукарів майже всіх європейських країн.

Перші сигнети здебільшого розміщували у колофонах. Згодом власники потужних видавництв почали переносити їх на титульні аркуші, рекламуючи тим самим свою друковану продукцію.

На титульних аркушах палеотипів з'явилося більше видавничої інформації. Поруч із фірмовими сигнетами друкарів почали компонувати й видавничі марки з прізвищами видавців, на кошти яких ці видання виготовлялись. У подальшому, щоби не перевантажувати титульні аркуші та зберегти їх композиційну зрівноваженість, видавничу марку залишили на титулі, а друкарський сигнет перенесли у кінець видання.

На початку XVI ст. широкої популярності набули невеликі за розміром книжки з творами римських і грецьких класиків, видані знаменитим італійським книговидавцем Альдом Мануцієм. На титульному аркуші альдин завжди стояла видавнича марка у вигляді дельфіна, який обвиває якір. Ця марка передавала зміст римського прислів'я «Festina lente» («Поспішай поволі»). Дельфін був зображальним синонімом таких понять, як швидкість і гнучкість, витонченість і прогрес, а зображення якоря символізувало міцність, стійкість і солідарність.

На марці видавця Анрі Етьєна (Париж, початок XVI ст.) зображено гілку дерева життя, яку обвиває змія — символ мудрості. А на марці його сина і спадкоємця Робера Етьєна бачимо філософа, який стоїть під деревом життя. Від дерева відпадають сухі гілки, а під його кроною написаний девіз: «Не великомудрствуй, але бійся».

Цікавими та цінними для історії є видавничі марки із зображенням друкарських процесів. Наприклад, на друкарській марці французького книгодрукаря і гуманіста Бадіуса Асцензія бачимо великий друкарський верстат, на якому працює робітник-відбивальник. Справа біля вікна трудиться складач: у лівій руці він тримає верстатку — пристосування для складання рядків. Зліва майстер тримає в руках маци — спеціальні грибоподібні шкіряні подушки для нанесення фарби на друкарську форму.



Сигнет англійського книгодрукаря Вільяма Кекстона. Ксилографія. Англія. XVI ст.



Друкарська марка книговидавця Антуана Верара. Ксилографія. Париж. XVI ст.



Друкарська марка книговидавця Симона де Коліна. Ксилографія. Париж. 1527 р.

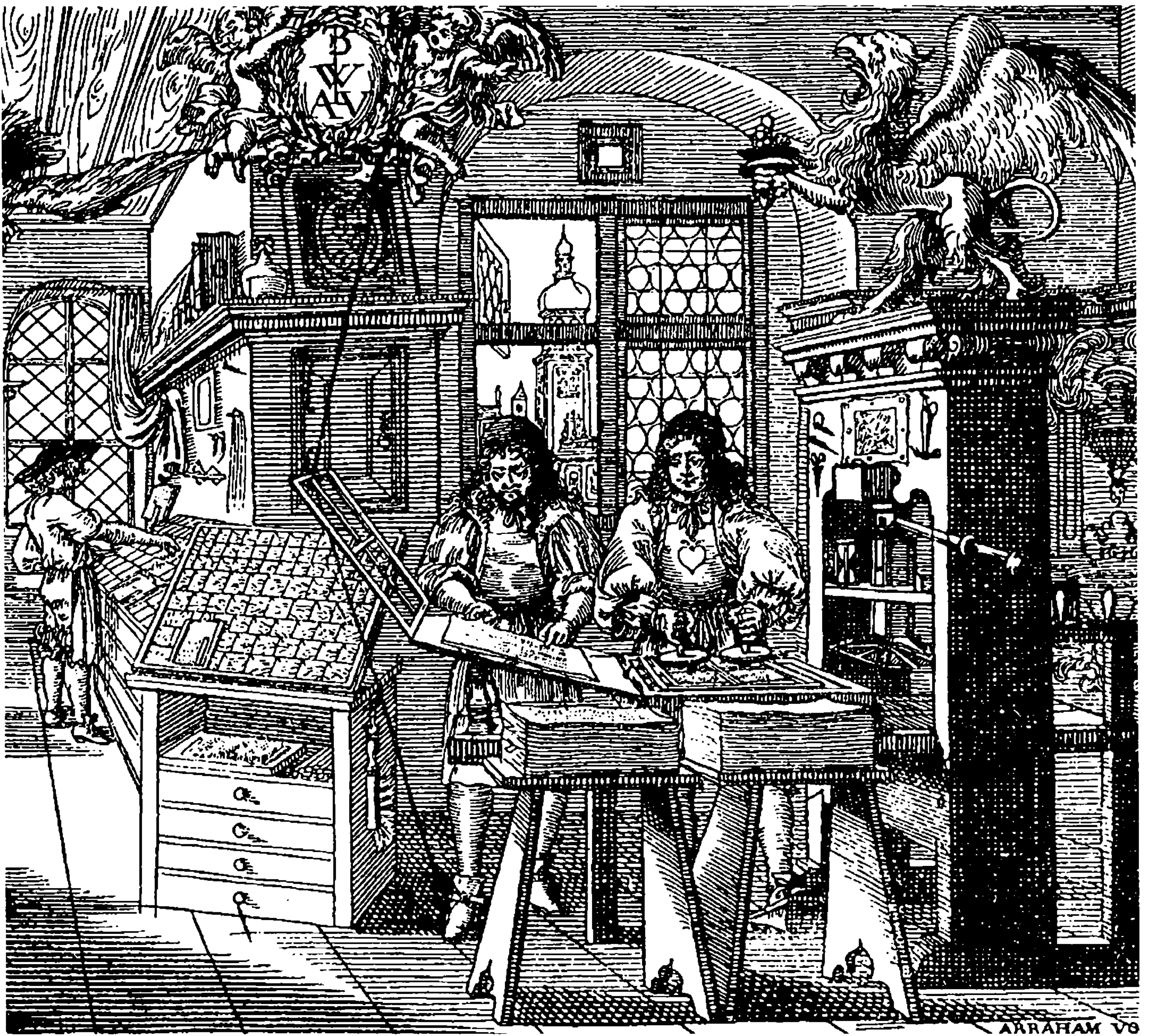


Друкарська марка Робера Етьєна. Ксилографія. Франція. Перша половина XVI ст.

Для інкунабульних сигнетів характерні ще досить спрощені графічні зображення у вигляді військових щитів, ініціалів і стилізованих хрестів. У палеотипах першої чверті XVI ст. видавничі марки ускладнюються: їх вигадливі, іноді напівребусні, композиції здебільшого складаються із зображення герба, імені та прізвища книговидавця, а також різноманітних девізів, як правило, латиною, обрамлених складним декором. Іноді, щоби вмістити в одному зображенні всі бажані символічні та геральдичні елементи, деякі книговидавці створювали особисті марки майже на цілу шпальту. Зокрема, такі видавничі марки використовували французькі книговидавці Жоффруа Торі, Антуан Верар, Етьєн Доле та ін.

Книга *третя*

КНИГО-
ДРУКУВАННЯ
В XVI–XVIII ст.



Друкарня XVII ст. Мідьорит Абрагама фон Вердта. Нюрнберг. XVII ст.

У Центральній та Західній Європі першої половини XVI ст. завдяки поширенню релігійно-соціального руху антифеодального спрямування, що отримав назву Реформація, і внаслідок виникнення жорстокої селянської війни в Німеччині (1524—1526) книгодрукування стало найголовнішим знаряддям у боротьбі європейських народів проти гніту князів, вельмож і церковних ієрархів. Поступово воно почало впливати на політичне та культурне життя народів Європи. Тиражі друкованої продукції — особливо за рахунок політичних видань (памфлетів, промов вождів Реформації та численних листівок), — значно збільшилися, що привело згодом до виокремлення книговидавничої справи у самостійну галузь, пожвавлення торгівлі та виникнення книжкових ярмарків.

У європейських країнах почало поширюватися книгодрукування рідними мовами. А це сприяло збереженню культурної самобутності багатьох народів Європи та їх політичній незалежності.

частина
перша

КНИГО-ДРУКУВАННЯ В КРАЇНАХ ЄВРОПИ

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІМЕЧЧИНІ
КНИГОДРУКУВАННЯ В НІДЕРЛАНДАХ
КНИГОДРУКУВАННЯ В ІТАЛІЇ
КНИГОДРУКУВАННЯ У ФРАНЦІЇ
КНИГОДРУКУВАННЯ В АНГЛІЇ
КНИГОДРУКУВАННЯ В ІСПАНІЇ
КНИГОДРУКУВАННЯ В БІЛОРУСІ
КНИГОДРУКУВАННЯ В РОСІЇ


Fundament Buch,
Inhaltende mancherley wolgeformte
Teutsche vnd Lateinische schrifften Wie die inn Cantz-
leien vnd inn gemeyn begert/ vnd löblich inn brauch gezogen
werden. Dises M. D LXXVIII. Jars künstlich vnd
leicht begreifflich fürgeben vnd geschriben
Durch Jacob Jacobelln vom New-
marck auß Schlesienn. Jetziger zeit Teutscher
Schulmeyster zu Heydelbergk.

Getruckt zu Straßburg/bei Bernhard Jobin. Anno 1579.

Титульний аркуш книги про мистецтво шрифту. Страсбург. 1579 р.

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІМЕЧЧИНІ

Вожді Реформації — Мартін Лютер, Ульріх Цвінглі, Жан Кальвін та інші політичні «глашатаї духовної незалежності» — у своїх яскравих промовах і памфлетах намагалися вирвати не тільки окремі європейські міста, а й цілі країни з-під впливу ідеології католицької церкви. Прості люди захоплено сприймали їхні натхненні заклики та ідейні гасла, найголовнішим із яких було — правити богослужіння в храмах не латиною, а рідною мовою.

У деяких країнах Європи вже почалося активне перекладання Біблії та церковнослужбової літератури національними мовами. Нагадаємо, що перша європейська друкована повнооб'ємна 42-рядкова Біблія Йоганна Ґутенберґа була надрукована латинською мовою (тираж — близько 200 примірників). Народ цієї книги не читав, бо не знав латини.

Біблією користувалося вузьке коло заможних читачів, які отримали добру освіту в університетах або у спеціальних навчальних закладах закритого типу.

Починаючи з 20-х років XVI ст. і до кінця XVI ст. Біблія вже була перекладена майже всіма європейськими мовами: німецькою, голландською, англійською, датською, шведською, ісландською, угорською, хорватською, фінською, польською, словенською, румунською, литовською, чеською та багатьма іншими.

Релігійний і соціальний рух антифеодального характеру, початком якого став виступ М. Лютера у 1517 р., сприяв друкуванню рідною мовою багатотиражних дешевих книг і брошур політичного змісту.

У місті Віттенберзі друкар Ганс Люффт видав німецькою мовою переклади Мартіна Лютера: Новий Завіт (1522), П'ятикнижжя Мойсея (1523), повну Біблію (1534). Переклади М. Лютера друкувались і в інших містах Німеччини. Його книги продавалися на ярмарках дуже успішно — до 5000 примірників щотижня. Новий Завіт М. Лютера з 1522 по 1534 р. витримав 85 перевидань. А повна лютерівська Біблія за 40 років, починаючи з 1534 р., була виготовлена у друкарні Г. Люффта загальним тиражем понад 100 000 примірників. Ще за життя М. Лютера перекладена ним Біблія у повному обсязі або частинами витримала 430 перевидань.

За друкування ілюстрованих листівок із текстами Томаса Мюнцера друкар Єронім Гольтцель був ув'язнений; у Ляйпциґу в 1527 р. саксонський князь Ґеорґ Бородатий наказав стратити за розповсюдження видань із революційним змістом друкаря Ганса Гергота.

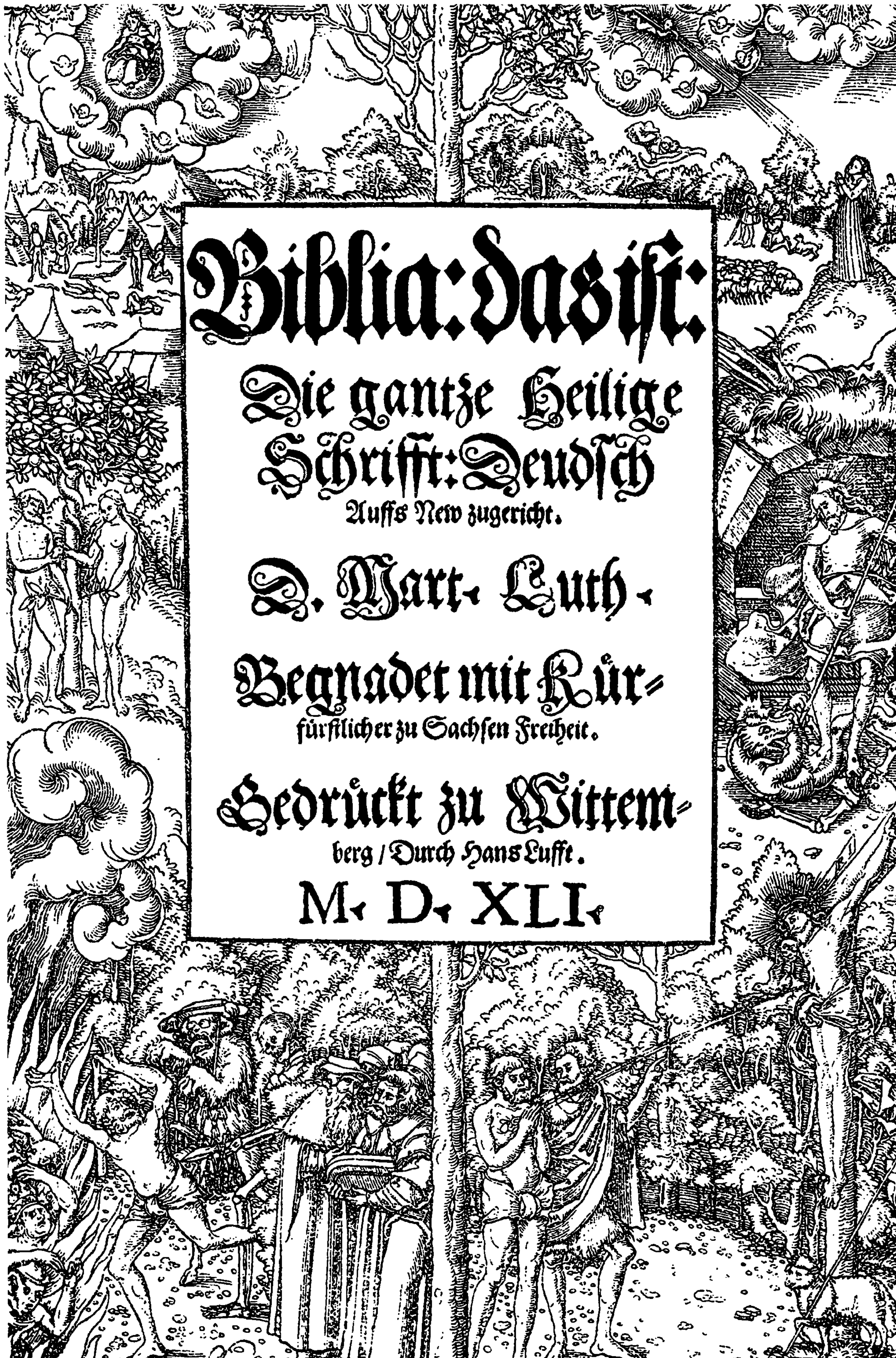
Наприкінці XV — на початку XVI ст. у Німеччину поступово почали проникати ідеї гуманізму. Німецькі читачі дістали можливість ознайомлюватися з літературою античних класиків. Великі географічні відкриття та нові дослідження в галузі природознавства дали поштовх до діяльності літературно-мистецьких об'єднань, представники яких своїми виступами проти середньовічної схоластичної «вченості» сприяли формуванню нової книжкової тематики. Німецький гуманіст Себастьян Брант (1458–1521) написав антифеодальну сатиричну книгу «Корабель дурнів»; філолог, письменник, глава «південних гуманістів» Еразм Роттердамський (1469–1536) видав книгу «Похвала глупоті» (1511), у якій відкрито висміював невігластво, марнославство, лицемірство духовенства та феодальних вельмож. Книга витримала 27 перевидань. У Базелі німецькою мовою вийшли енциклопедія з географії «Космографія, або Опис усіх країн світу» (1541) Себастьяна Мюнстера і «Анатомія» (1543) Андреаса Везалія. «Анатомія» — наукова праця про будову тіла людини — відкрито переслідувалася церковною цензурою. Швейцарський природодослідник і відомий бібліограф Конрад Гесснер у 1551–1587 роках видав зоологічну енциклопедію «Історія тварин» у 5 томах. Один із провідних німецьких друкарів першої половини XVI ст. Якоб Кобель у місті Оппенгаймі друкував і науково-популярні видання, і суто наукові гуманістичні праці. У Майнці успішно продовжувала свою діяльність потужна друкарня родини Шефферів.

У другій половині XVI ст. одним із провідних книгодрукарських осередків Південної Німеччини став Франкфурт-на-Майні. Друкарі цього міста спеціалізувалися на виданні підручників, науково-популярних книжок з історії, географії, астрономії та права, а також художньої літератури. Ілюстрували франкфуртські видання такі відомі у той час художники, як Йост Амман, Віргіл Золіс, Ганс Зебальд Бегам та ін. Все сміливіше друкарі почали використовувати в книзі гравюру на міді.

До кінця XVI ст. німецькою мовою книги друкувалися вже у 140 містах. Але зі зростанням кількості друкарень і обсягу друкованої продукції наприкінці XVI ст. рівень художнього оформлення книг починає дещо знижуватися, майстерність складання, верстання та друку поступово погіршується, папір стає неякісним; у книгах різного змісту і призначення починають з'являтись однотипні прикраси, виконані в техніці гравюри на дереві.

На початку XVII ст. сили реформаторського руху значно послабилися, що призвело до посилення абсолютизму. Через численні релігійні та політичні протиріччя в країні спалахнула Тридцятилітня війна (1618–1648), після якої Німеччина опинилася на межі повного економічного занепаду. Постраждала і книгодрукарська справа. Погано віддруковані на неякісному папері книги майже не оздоблювались, і тільки окремі потужні поліграфічні підприємства забезпечували індивідуальне художнє оформлення книг науково-популярного характеру — видання з архітектури, при-

Титульний аркуш Біблії. Переклад німецькою мовою Мартіна Лютера. Ксилографія. Віттенберг. 1541 р.



родничих наук, мандрівнича література та географічні атласи друкувалися з пишним бароковим оздобленням і численними ілюстраціями. Хорошу якість ілюстрацій давало друкування на мідних пластинах способом глибокого друку.

У другій половині XVII ст. головними осередками книгодрукування в Німеччині залишалися Ляйпциґ і Франкфурт-на-Майні (тут регулярно відбувалися книжкові ярмарки), пізніше до них приєднались Авґсбурґ, Нюрнберґ, Мюнхен і Відень. У Ляйпциґу книг видавалося набагато більше, ніж в інших містах Німеччини, а ляйпцизький книжковий ярмарок вважався найпрестижнішим.

У цей період почали формуватися нові погляди на книгодрукарську та книговидавничу діяльність: багато друкарів не хотіли обтяжувати себе придбаними раніше друкарнями і почали продавати свої підприємства, бо їх влаштовувала тільки практика замовлення видань власникам потужних поліграфічних підприємств. Книготорговці, навпаки, охоче почали приєднувати до своїх фірм окремі друкарні та словолитні, щоб мати можливість впливати на ринкову політику.

Книговидавці, аби отримати більш високий прибуток від видань, зменшували витрати на художнє оздоблення книг, а це, в свою чергу, негативно вплинуло на мистецький рівень друкованої продукції. Особливо низьким рівнем друку і художнього оздоблення відзначалася масова література.

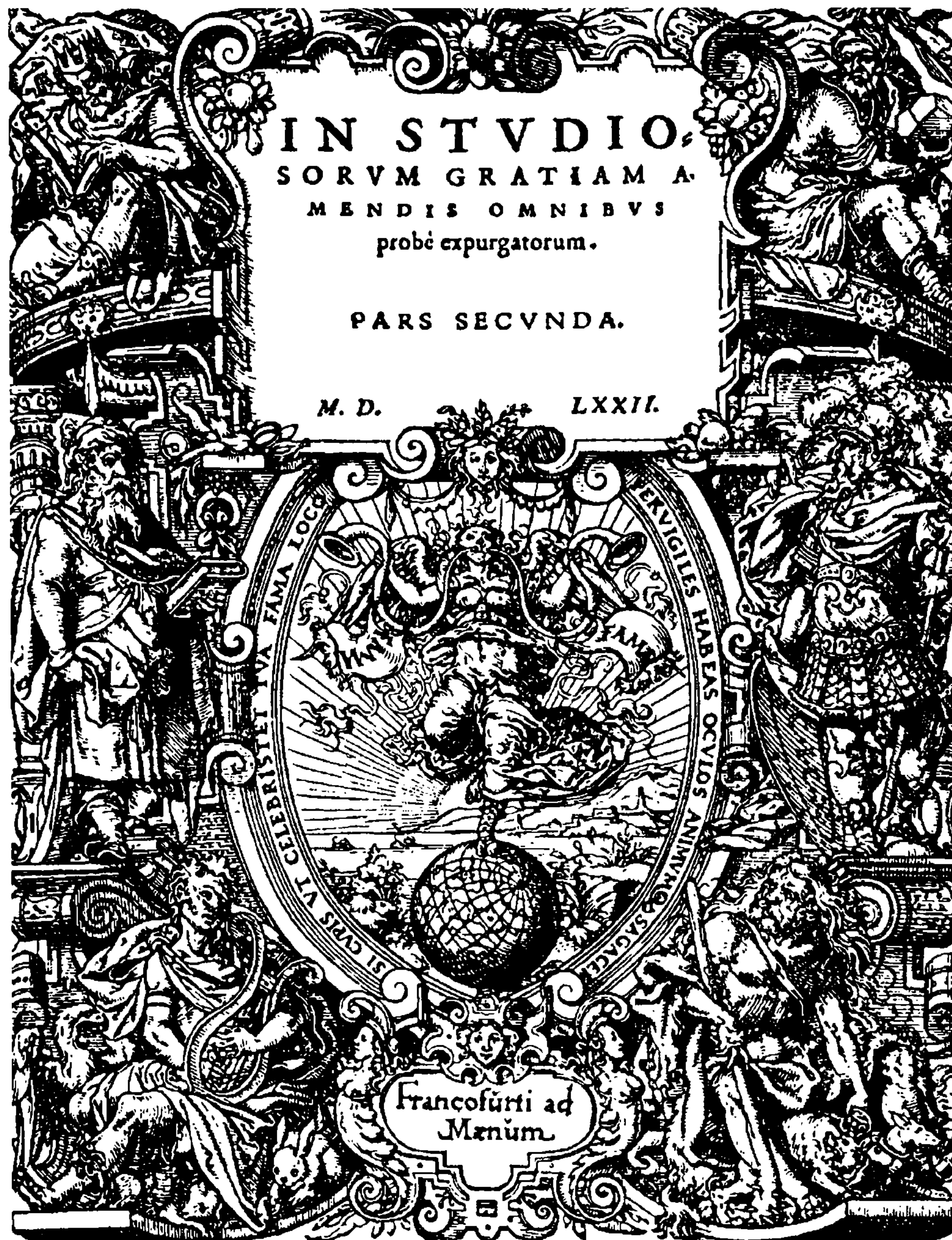
Процес піднесення загальної книжкової культури в Німеччині намітився лише у другій половині XVIII ст. і був безпосередньо пов'язаний із розповсюдженням наукових і художніх творів літераторів, вихованих на ідеях так званого нового гуманізму доби Просвітництва. Літературна діяльність засновників німецької класичної літератури Ґотгольда Лессінґа, Йоганна Вольфґанґа Ґете та Фрідріха Шиллера була тісно пов'язана з боротьбою народних мас і новонародженого соціального прошарку — буржуазії — проти феодального засилля; у своїх творах вони пропагували ідеї «царства розуму», загальної політичної та громадської рівності.

Великий попит на друковане слово у XVIII ст. створив умови для виникнення численних газет і журналів. Під безпосереднім впливом французьких видань почала формуватися література розважального характеру. З'явився новий тип видань — альманахи. Найбільшої популярності набули літературні альманахи, в яких співпрацювали провідні письменники та поети свого часу, зокрема Й.В.Ґете та Ф.Шіллер. Одним із найвідоміших був «Альманах муз», що видавався протягом 1796–1800 рр. німецьким поетом, драматургом і теоретиком мистецтва доби Просвітництва Ф.Шіллером.

За більш ніж двохсотлітній період (кінець XVI–XVIII ст.) розвитку книжкової справи німецька книга пережила значну еволюцію в галузі художнього оформлення видань: на зміну чітким і зрівноваженим елементам оформлення ренесансної книги кінця XVI – початку XVII ст. прийшли пишні барокові форми. В основному стали приділяти увагу художньому оформленню титульних аркушів і фронтиспісів, виконаних на мідних пластинах способом глибокого друку. Майже століття в німецькій розкішно оформленій книзі панували важкі багатопланові мідьорити барокового характеру. У середині XVIII ст. мистецький арсенал книги поповнився манірними віньєтками та заставками у стилі рококо, а наприкінці XVIII ст. — на початку XIX ст. книжкове мистецтво сприйняло естетику класицистичного стилю, для якого характерна відмова від пишних гравійованих на міді титульних аркушів і використання натомість в оформленні книг стриманих і навіть сухуватих друкарських орнаментально-декоративних прикрас.

Широковідомим книгодрукарським підприємством Німеччини у XVIII ст. стала фірма Брайткопфів. Іммануель Брайткопф, який вивчив усі тонкощі книгодрукарської справи, спрямував свою увагу на вдосконалення друкарського сплаву для виливання складальних шрифтів. У 1755 р. він розробив новий спосіб складання музичних творів рухомими нотними знаками, які винахідник виливав разом із нотними лінійками. Наприкінці століття фірма Брайткопфів стала найвідомішим спеціалізованим видавництвом нотної літератури у Європі.

Одним із провідних книговидавців другої половини XVIII ст. був Ґеорґ Гешен. Створена ним у Ляйпциґу в 1781 р. потужна книгодрукарська фірма об'єднувала видавництво, друкарню та словолитню. У цій фірмі Й.В.Ґете та Ф.Шіллер надрукували більшість своїх творів. Протягом 1794–1802 рр. ця фірма видала 42 томи творів К.М.Віланда. Велика кількість книг із маркою фірми Ґ.Гешена



Зразок титульного аркуша, оформленого у бароковому стилі. Мідьорит Йоста Аммана. Франкфурт-на-Майні. 1572 р.

була надрукована антиквеними шрифтами, виготовленими в класицистичному дусі.

У Відні з 1748 р. діяла відома книговидавнича фірма Томаса фон Траттнера, яка об'єднувала друкарню, словолитню, граверну і палітурну майстерні та паперову фабрику. Широкої популярності ця фірма набула завдяки виданням, надрукованим східними мовами. Шрифти для цих видань гравіював і виливав сам власник фірми. В цей період у середовищі німецьких митців книги та літераторів велося багато дискусій про графічні особливості антиквених і фрактурних шрифтів. Багато друкарів і видавців почали відмовлятися від традиційної фрактури, що базувалася на барокових формах літер минулого століття, які відзначалися вигадливістю та кутастістю. Графіка цього шрифту вже не відповідала естетичним поглядам класицистичного стилю XVIII ст. Поширенню нових поглядів сприяло також розповсюдження у Німеччині чітких за своєю формою антиквених шрифтів француза П'єра Дідо.

Надмірна декоративність фрактурного шрифту наприкінці XVIII ст. призвела до рішучого протесту з боку митців і видавців книги. Виникла потреба або замінити фрактуру антиквою, або значно вдосконалити цей шрифт згідно з потребами нового часу. Переробкою графіки існуючої фрактури зайнялися такі відомі друкарі та різьбярі пуансонів і ксило-

графії, як Йоганн Брайткопф (1719–1794) та Йоганн Фрідріх Унґер (1753–1804).

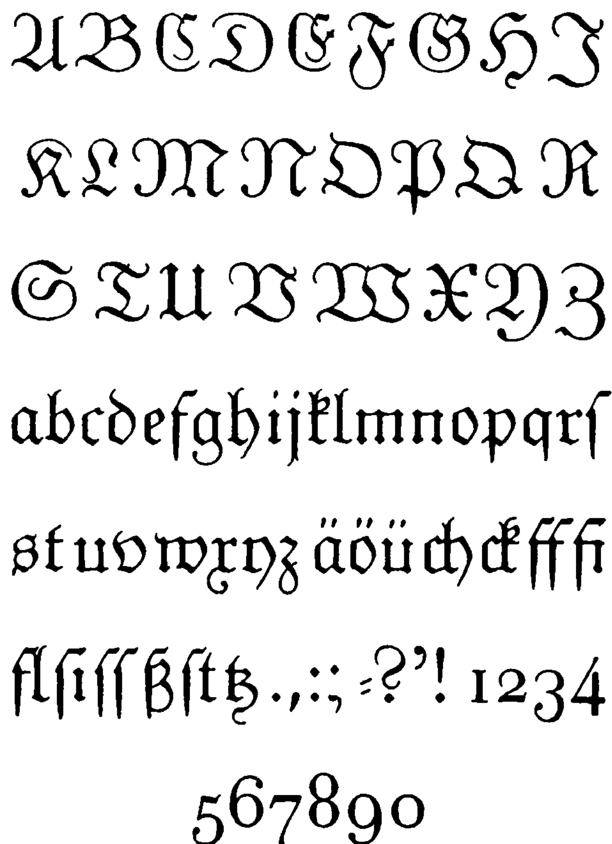
Й.Унґер у столиці Пруссії Берліні в 1780 р. заснував нову друкарню; згодом він отримав привілей друкаря Прусської академії мистецтв, у якій він, до речі, працював на різьбярському відділенні, навчаючи студентів ксилографічного мистецтва. Наприкінці XVIII ст. він видрукував багато творів Й.В.Ґете і Ф.Шіллера, а пізніше – книги ранніх романтиків. З 1790 р., отримавши монополію, Й.Унґер почав виготовляти на замовлення і на продаж у Німеччині антиквені шрифти, створені П.Дідо. Пізніше Й.Унґер разом із П.Дідо почали розробляти на основі фрактурної шрифтової графіки новий, сучасніший німецький шрифт, але успіху не досягли. Й.Унґер роботу над удосконаленням фрактури не припинив. Він зі своїм учнем Йоганном Губитцем розробив нову фрактуру і надрукував нею роман К.Моритця «Нова Цецилія» (1794).

У 1793 р. він опублікував пробні відбитки свого нового шрифту, написавши у передмові: «Головною моєю метою при виготовленні цих літер було... усунення багатьох зламів, щоби літери набули більшої визначеності, ясності та чіткості, з думкою про читачів зі слабким зором і з надією задовольнити небезпідставні скарги на неподобства у сприйнятті вигляду сучасного німецького шрифту».

Після смерті Й.Унґера його нова розробка фрактурного шрифту була забута, і лише майже через століття — у 1906 р. — унґерівські матриці знайшов провідний книговидавець Німеччини Карл Пешель, що дало фрактурі Й.Унґера нове життя.

Наприкінці XVIII ст. у зв'язку з новими знахідками творів літератури та мистецтва класичної давнини при розкопках міст Геркуланума і Помпеї (розкопки почалися ще у 1748 р.) та під впливом популярної на той час книги «Історія мистецтва давнини» (1764), написаної німецьким істориком мистецтва, засновником естетики класицизму Йоганном Йоахімом Вінкельманом (1717–1768), у середовищі літераторів, науковців і художників почав формуватися рух неогуманістичного напряму.

У багатьох країнах Європи виникають численні науково-творчі об'єднання, які проголошують ідеї політичної, духовної та релігійної свободи людини. В цей період у Німеччині значно зменшилася кількість книг релігійного змісту, зате зросло видання книг науково-популярної та художньої літератури. Майстри образотворчого мистецтва почали приділяти велику увагу висвітленню побутових сцен із життя німецького бюргерства. Багато художників, які працювали в галузі живопису та станкової графіки, звернулися до книжкового мистецтва. Популярним ілюстратором у Німеччині на той час був живописець і графік Даніель Ходовецький (1726–1801), за походженням поляк, що створив понад 2000 офортів — станкових робіт (наприклад, «Автопортрет з родиною», 1771) та ілюстрації до творів В.Шекспіра, М.Сервантеса, Ґ.Лессінґа, Ж.-Ж.Руссо, Й.В.Ґете, Ф.Шіллера. Популярністю користувалися й невеличкі офорти художника Саломона Гесснера (1730–1788), які регулярно з'являлися на сторінках різноманітних альманахів.



Класицистична фрактура Йоганна Унгера. Берлін. 1793 р.

Наприкінці XVIII ст. у зв'язку з реформою в книжковому мистецтві Європи (передусім Франції, Англії та Італії), а також із боротьбою провідних німецьких друкарів і книговидавців за використання в національній німецькій книзі популярних на той час антиквених шрифтів Ф.А.Дідо і Дж.Бодоні, в Німеччині було видано розкішні видання творів Й.В.Ґете, Ф.Шіллера, К.М.Віланда, надруковані на веленевому папері з використанням численних ілюстрацій.


Ah! veux tu donner la mort à toute la famille?


Heiraths Antrag des Oden-Dichters

Офорти Даніеля Ходовецького до альманахів. Берлін. Кінець XVIII ст.

Відомий книговидавець Фрідріх Бертух почав друкувати книги для дітей. Його серія «Книжка-картинка для дітей» — це альбоми із зображеннями рослин, тварин, птахів та предметів матеріальної культури з невеликими пояснювальними текстами.

Серія налічувала 24 томи, надруковані протягом 1790–1833 рр.

В цілому ж книжкова культура у Німеччині кінця XVIII — початку XIX ст. не піднімалася вище середнього рівня. Книгодрукування все ще страждало від постійних утисків князівської та церковної цензури, до того ж книговидавці не завжди мали можливість запрошувати провідних художників книги. Причиною було здешевлення книжкової продукції через численні підпільні перевидання книг популярних авторів — без ілюстрацій і з низьким рівнем художнього оформлення. На рівень друкарської культури певною мірою впливала і політика, яку проводили у своїх володіннях князі: вони надавали привілеї на право монопольного книгодрукування тим майстрам, які були близькі до князівського оточення та впроваджували ідеологію свого патрона. А це стримувало можливості інших друкарів і книговидавців.

У Німеччині майже до середини XVI ст. в галузі мистецтва оздоблення книжкових оправ зберігався пізньоготичний стиль. Майстри ще вживали старі штампи для прикрашання палітурних дерев'яних кришок, обтягнутих телячою шкірою, користуючись традиційними композиційними прийомами блінтового тиснення. Для штампів використовувалися зображення правителів, алегоричних фігур і геральдичних знаків.

Турбуючись про оздоблення оправ для своїх бібліотек, саксонські курфюрсти, баварські пфальцграфи, прусські герцоги та заможні патриції відкривали при дворах палітурні майстерні.

У цей період набули популярності оправи, оздоблені блінтовим тисненням, на лицьових кришках яких ретельно вмонтовувалися срібні пластини. Зображення на пластинах вирізьблювали ювеліри. Зокрема, знаменитий ювелір Айзенгойт виконав різьблення на сріблі для оправ книжкової колекції герцога Альбрехта Прусського та герцогині

Анни Марії Прусської, що в подальшому отримала назву «срібна бібліотека».

Лише у другій половині XVI ст. німецькі майстри почали користуватися, крім дрібних штампів, штампами-ролями та штампами-пластинами, які перед тисненням на шкірі попередньо підігрівали. Поряд із блінтовим тисненням з'явилось і тиснення золотом. Але порівняно з блискуче оздобленими французькими оправами, виконаними у дусі естетики Відродження, німецькі оправи виглядали досить грубо.

Згодом під впливом кращих взірців французьких оправ почали входити в моду нові штампи — зображення гнучких лаврових гілок із листям та спіралеподібних прикрас. Пізніше цей стиль оздоблення оправ отримав назву *а ля фанфаре*.

У другій половині XVI ст. широковідомими стали шкіряні оправи, оздоблені палітурником Якобом Краузе (1531–1585), який працював у Дрездені в майстерні при дворі саксонського курфюрста Авґуста.

Розроблений Я.Краузе стиль золочення шкіряних оправ, що базувався на творчому досягненні майстрів-палітурників Італії та Франції того часу, тримався в Німеччині до першої половини XVII ст.

Багато шкіряних оправ, чудово оздоблених у ренесансному дусі, належать ще одному видатному німецькому палітурникові — Каспару Мойзеру, який почав працювати у Дрезденській придворній майстерні з 1578 р.

Наприкінці XVII — на початку XVIII ст., у добу розвиненого барокового стилю в мистецтві, в Німеччині набули популярності оправи, прикрашені золотим декором, для якого був характерний мотив розкритого віяла (у вигляді круга або півкруга). Цей стиль отримав назву *левантель* (a leventail). Він виник в Італії і досить швидко поширився по всіх європейських країнах, — крім, до речі, Франції.

Мистецтво оздоблення німецьких шкіряних оправ у XVII–XVIII ст. в цілому розвивалось (як і в багатьох європейських країнах) під безпосереднім впливом творчих досягнень французьких майстрів-палітурників. Хоча, зрозуміло, німецькі майстри, як і в інших країнах, вносили в композиції декоративних прикрас традиційні національні мотиви.

Прийоми оздоблення оправ, розроблені німецькими палітурниками, успішно перейняли країни північної Європи, де (як і в Німеччині, і в Голландії) традиційно виготовлялися пергаментні футляри для друків, скупо оздоблені блінтовим декором і золотим тисненням. Видання для постійного користування в побуті мали оправи з чистого пергаменту, який нагадував колір рогу. Такі оправи називалися роговими.

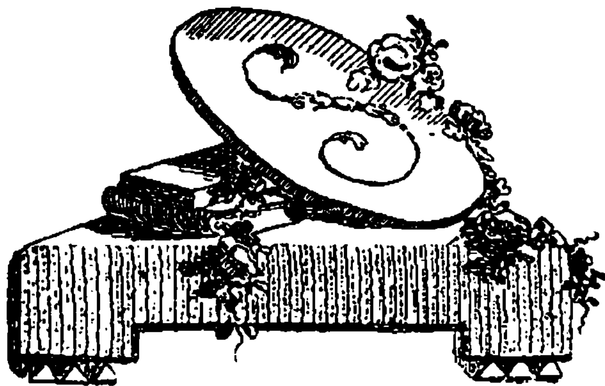


Ганс Зебальд Бегам. Екслібрис. Мідьорит. Нюрнберг. Середина XVI ст.

Наприкінці XVIII ст. в палітурних майстернях при дворах саксонських, баварських і прусських правителів книжкові оправи оздоблювалися в класицистичному дусі. Наприклад, для книжок прусського короля Фрідріха II оправи прикрашали тільки золотою рамкою і суперекслібрисом у вигляді зображень ініціальних літер, які вказували на приналежність книжок до королівських бібліотек, що були в Берліні, Рейнберзі та інших містах.

Учні великого А.Дюрера та художники його школи продовжували створювати екслібриси на замовлення патриціїв. У другій половині XVI ст. екслібриси розробляли такі відомі митці, як Ганс Зебальд Бегам (1500–1550) та Йост Амман (1539–1591). У XVII — першій половині XVIII ст. розвиток мистецтва німецького фігуративного екслібриса дещо сповільнився. Це сталося тому, що набула поширення мода на геральдичні екслібриси, у яких майже не використовувалися художньо виразні фігуративні композиції: головна увага в екслібрисах приділялася чіткому зображенню гербів замовників.

Але з розповсюдженням у Німеччині художнього стилю рококо мистецтво екслібриса знову віджило. Над створенням екслібрисів почали працювати такі відомі художники, як



Йоганн Вольфганг Гете. Екслібрис Кетхен Шонкопф. Мідьорит. Берлін. 1767 р.

Д.Ходовецький, С.Гесснер та інші майстри офорту.

Нагадаємо, що великий Й.В.Ґете власними руками вирізьбив екслібрис для особистої бібліотеки Кетхен Шонкопф.

Починаючи з кінця XVIII — початку XIX ст. в Німеччині, як і в інших країнах Європи, виникла мода на збирання екслібрисів. Зокрема, багатотисячні колекції екслібрисів були зібрані бібліотеками Берлінського музею художніх ремесел і Спілки німецьких книгопродавців у м. Ляйпциґу.

КНИГОДРУКУВАННЯ В НІДЕРЛАНДАХ

В Нідерландах у першій половині XVI ст. осередком книгодрукування був Антверпен, де діяло багато друкарень. Пізніше друкарство активізувалось і в таких містах, як Брюссель, Девентер та Лейден. На півночі країни книгодрукарська справа розвивалася менш активно.

У період розвитку гуманістичних ідей, що виникли під безпосереднім впливом творчої діяльності Еразма Роттердамського, з'явилися чудово оформлені видання античних класиків і сучасних йому нідерландських авторів національною мовою; друкувалося багато видань для народного читання.

У середині століття серед європейських провідних друкарів і книговидавців мануфактурного типу, що створили великі підприємства та використовували всі досягнення тогочасного друкарського мистецтва, на перше місце вийшла книговидавнича фірма в Антверпені, засновником якої був француз Крістоф Плантен (бл. 1520–1589). Він почав вивчати палітурну та друкарську справи ще у Франції, але через воєнний стан (війна Франції з Іспанією) переїхав до Антверпена і заснував там у 1555 р. палітурну майстерню. Пізніше К.Плантен відкрив друкарню, зайнявся і книготорговельною справою. Згодом з'явилися його друкарні в Парижі та Лейдені (при університеті).

Об'єднавши навколо себе провідних учених, перекладачів і редакторів, К.Плантен почав свою діяльність, видаючи тільки чотири книги за рік. Через деякий час список виданих ним за рік книг уже налічував 40–50 назв. Фірма Плантенів одержувала великі кредити і користувалася пільгами, наданими іспанським королем Філіппом II. За 34 роки видавничої діяльності (друкарні в Антверпені, Парижі, Лейдені та філії в інших містах) фірма здійснила понад 1600 видань багатьма мовами світу: наукову літературу (книги з анатомії, ботаніки, географії, історії), твори античних класиків, теологічну літературу, кишенькові видання для читання в побуті, навчальну літературу, рекламні каталоги та багато інших видань. Однією з найвидатніших книг фірми Плантенів була багатомовна «Королівська Біблія» (1573), видана сирійською, єврейською, халдейською, грецькою та латинською мовами у 8 томах розміром в аркуш (ін-фоліо). У трьох останніх томах Біблії подавався науковий апарат — коментар, словники та посібники для вивчення текстів.

Наприкінці XVI ст. фірма Плантенів стала найпотужнішим книговидавничим підприємством у Європі з філіалами в багатьох країнах. Різноманітна друкована продукція, виходячи багатотисячними тиражами, швидко поширювалася серед читачів європейських країн. В Антверпенській друкарні було задіяно 25 друкарських верстатів, які обслуговували 150 робітників. Секрет успіхів книговидавничої фірми Плантенів пояснювався не тільки тим, що фірма займалася ретельним відбором авторів і науковою обробкою та редагуванням текстів (книги тих самих авторів з хорошим редагуванням видавалися й іншими друкарнями), а й тим, що К.Плантен не рахувався з матеріальними витратами на виконання мідьоритних ілюстрацій (він мав необмежений кредит), щоб видати гарно оформлену книгу. До того ж, він мав можливість широко рекламувати свої видання і диктувати на ринку цінову політику, перемагаючи конкурентів. Плантени залучали провідних художників і граверів до виготовлення численних ілюстрацій, титульних аркушів, орнаментальних обрамлень, ініціалів; ввели фронтиспіси — вихідні аркуші з гравійованими на міді зображеннями алегоричного характеру, пов'я-



Титульний аркуш багатомовної Біблії. Мідьорит. Крістоф Плантен. Антверпен. 1573 р.

MAPHÆI
S. R.E. CARD.
BARBERINI
NVNC
VRBANI PP. VIII.
POEMATA.

Зразок побудови титульного аркуша, вирізьбленого на міді за малюнком Пітера Рубенса. Фірма Плантенів. Антверпен. 1634 р.

заними з загальним змістом видання. Завдяки цим майстерно виконаним фронтиспісам читачі впізнавали видання Плантенів.

Великої популярності набули малоформатні видання (іноді кишенькового розміру), надруковані чудовими антиквеними шрифтами, які виготовляли видатні французькі словолитники Клод Гарамон і його учень Ле Бе, а наприкінці XVII ст. — Філіпп Ґранжан. Після смерті К.Плантена (1589) в друкарнях Антверпена та Лейдена налічувалося 48647 фунтів готових шрифтів і 103 комплекти матриць; крім цього, залишилося 2302 гравюри на міді, 7493 гравюри на дереві, а також численні декоративні ініціали.

Практику Крістофа Плантена продовжували його спадкоємці. Наприклад, у першій половині XVII ст. для плантенівських видань виконувалися чудові гравюри на міді за малюнками великого фламандського художника Пітера Пауля Рубенса (1577–1640), які належать до шедеврів образотворчого мистецтва стилю бароко.

Книговидавнича фірма в Антверпені, створена К.Плантеном ще у 1555 р., проіснувала до 1871 р., а у 1876 р. мерія міста Антверпена, придбавши будинок великого книгодрукаря зі всім друкарським обладнанням, створила там один із перших музеїв європейського книгодрукування.

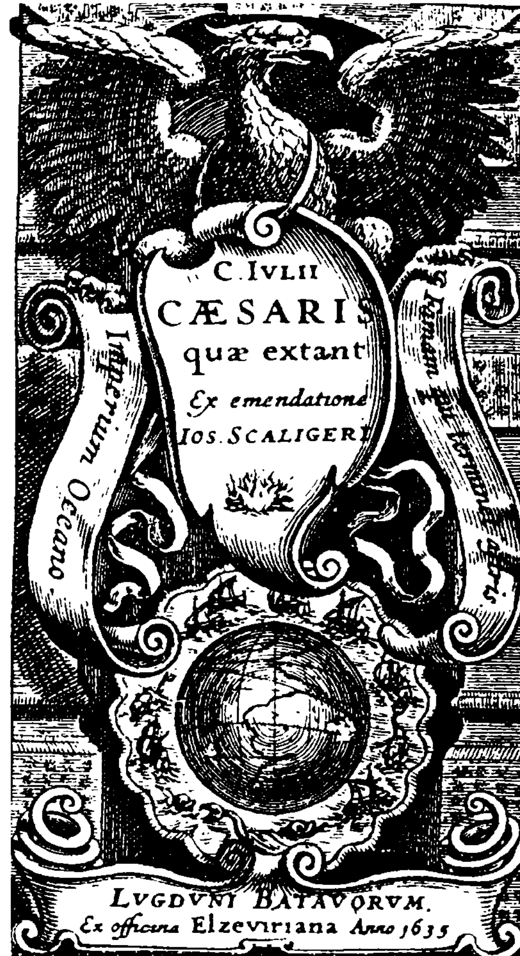
Не менш знаменитою книговидавничою фірмою в Нідерландах періоду XVI–XVII ст. була фірма родини Ельзевірів. Її засновник Лодевейк Ельзевір (1540–1617) працював деякий час у палітурній майстерні Плантенів. Почавши свою кар'єру з книготоргових операцій у місті Лейдені, досить швидко досяг величезних успіхів: оптова торгівля книгами та практика книжкових аукціонів принесли Л.Ельзевірові значні прибутки. Він придбав друкарню і з 1581 р. розпочав свою книговидавничу діяльність.

Л.Ельзевір помер у 1617 р., залишивши синам і внукам солідну економічну базу — великий капітал, потужну друкарню в Лейдені та престижні видавничі підприємства. Після об'єднання цих підприємств (1625) і почався небувалий розквіт фірми Ельзевірів. Плідно працювала друкарня при Лейденському університеті, розширювався збут продукції — книготорговельні філіали виникли в Німеччині, Франції, Англії, Італії та Данії. Розпочавши з наукової літератури латинською мовою, фірма Ельзевірів взялася за видання книг національними мовами — французькою, голландською, італійською, німецькою, а також арабською та іншими мовами Сходу. Крім книг наукового характеру, фірма видавала твори античних класиків, художню літературу сучасних авторів і мандрівничі нариси. Чималими тиражами виходила навчальна література: граматики французької, німецької, давньоєврейської, арабської, іспанської, перської та інших мов.

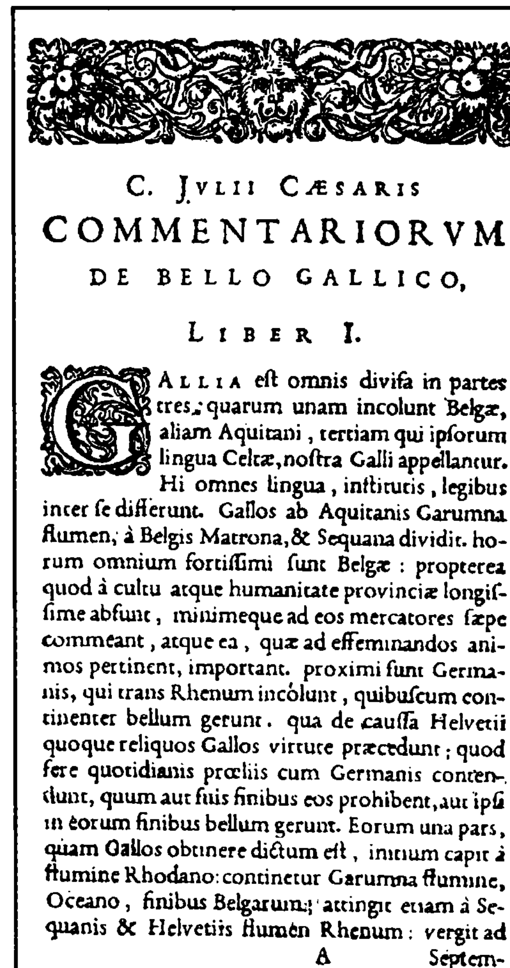
Великою популярністю користувалися невеликі, добре оформлені томики із серіалу «Республіки», що видавалися протягом багатьох років. Вони містили енциклопедичні дані з географії, історії, економіки та політики тієї чи іншої країни світу: «Росія, або Московія, а також Татарія» (1630), «Угорщина»(1634), «Священна Римська Імперія» (1634) та ін.

Найбільшого розквіту фірма Ельзевірів досягла у другій половині XVII ст., коли були відкриті книговидавниче відділення в Амстердамі та численні представництва у великих містах Європи.

Фірма видала дуже багато книг, але дати об'єктивний перелік усіх цих видань неможливо, оскільки фірма протягом свого існування постійно практикувала скуповування чужих дешевих видань, замінюючи вихідний аркуш новим — з ельзевірівським видавничим знаком — і продаючи ці видання за більш ви-



Гай Юлій Цезар. Записки про галльську війну. Титульний аркуш. Мідьорит. Фірма Ельзевірів. Лейден. 1635 р.

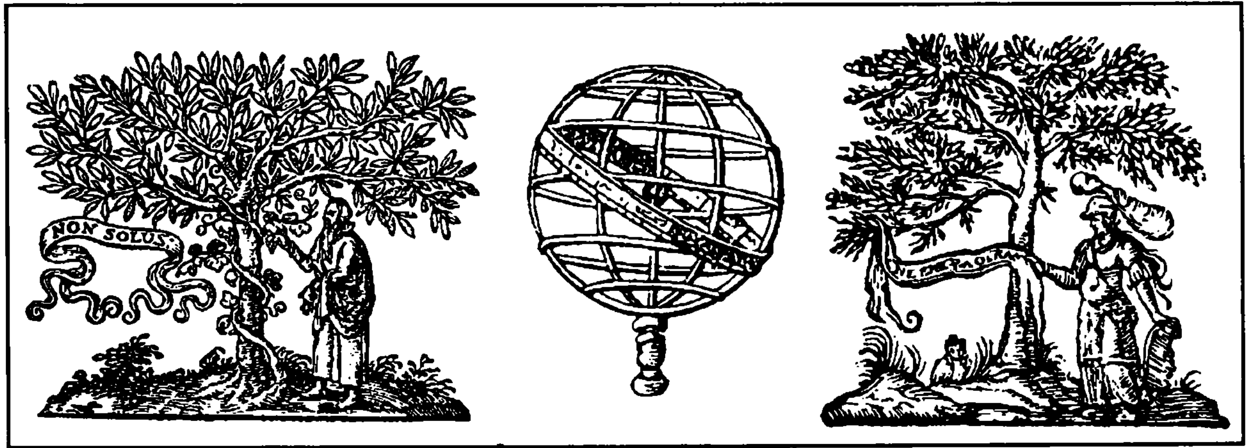


C. JVLII CÆSARIS
COMMENTARIORVM
DE BELLO GALLICO,
LIBER I.

GALLIA est omnis divisa in partes tres; quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam qui ipsorum lingua Celtæ, nostra Galli appellantur. Hi omnes lingua, institutis, legibus inter se differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, à Belgis Matrona, & Sequana dividit. horum omnium fortissimi sunt Belgæ: propterea quod à cultu atque humanitate provinciæ longissime absunt, minimeque ad eos mercatores sæpe commeant, atque ea, quæ ad effeminandos animos pertinent, important. proximi sunt Germanis, qui trans Rhenum incolunt, quibuscum continenter bellum gerunt. qua de caussa Helvetii quoque reliquos Gallos virtute præcedunt; quod fere quotidianis prœliis cum Germanis contendunt, quum aut suis finibus eos prohibent, aut ipsi in eorum finibus bellum gerunt. Eorum una pars, quam Gallos obtinere dictum est, initium capit à flumine Rhodano: continetur Garumna flumine, Oceano, finibus Belgarum; attingit etiam à Sequanis & Helvetiis flumen Rhenum: vergit ad

A Septem-

Гай Юлій Цезар. Записки про галльську війну. Початкова сторінка. Фірма Ельзевірів. Лейден. 1635 р.



Видавничі марки Ельзевірів: Пустельник під деревом; Сфера; Мінерва.

сокими цінами. Науковці вважають, що за роки свого існування фірма Ельзевірів видала приблизно 2200 книг, а також близько 5000 дисертацій і тез для професорів Лейденського університету. Таємниця книговидавничого успіху фірми Ельзевірів полягала у тому, що фірма йшла в ногу з вимогами часу.

XVII ст. — це період значного культурного розквіту в Європі: у багатьох містах засновуються університети, коледжі, різноманітні школи, швидко зростає кількість освічених людей не лише серед заможних і середніх прошарків суспільства, а й серед простого народу. В цих умовах книга почала користуватися великим попитом. Широкого читача цікавили не зовнішній вигляд видання (хоча цей фактор також впливав на популярність книги, і Ельзевіри його вміло використовували), а перш за все зміст, висока наукова інформативність і доступна ціна книги. Ельзевіри йшли назустріч об'єктивним потребам ринку — робили книгу значно дешевшою. Для цього вони зменшували формати книг до 1/12 частки аркуша (приблизно 135 мм × 72 мм), доводячи їх до кишенькового розміру, але при цьому не зменшували текстового обсягу видання. Маленькі формати видань існували і до Ельзевірів, але друкарі використовували шрифти з великим очком, і тому їх книжки були занадто товсті. Ельзевіри пішли іншим шляхом. Вони запросили Крістофера ван Дейка — відомого гравера та пуансоніста з Антверпена, який на основі гарамонівської шрифтової графіки виготовив для фірми спеціальні шрифти з малим (6, 7, 8 пунктів), але дуже чітким очком. Ці чудові шрифти, які, згідно з легендою, були нібито «вилиті зі срібла», принесли виданням Ельзевірів велику популярність.

Крім цього, не шкодуючи коштів, фірма залучала багатьох відомих перекладачів і наукових редакторів для роботи над текстами своїх видань.

Провідні науковці та літератори вважали за честь друкувати свої твори на підприємствах Ельзевірів, а фірма, в свою чергу, пишалася тим, що «відкрила» таких великих авторів, як Ґ.Ґалілей, Ф.Рабле, Ж.Кальвін. Ф.Бекон, Р.Декарт, П.Гассенді, Б.Паскаль. Дж.Мільтон, Н.Мальбранш, Ж.-Б.Расін. П.Корнель, Ж.Мольєр. Ельзевіри, як і Плантени, не економили на художньому оформленні книг. Вони використовували гравійовані ілюстрації, декоративне обрамлення титулів, композиційно складні зображальні фронтиспіси, гравійовані на міді провідними майстрами. Великі витрати їх не лякали — Ельзевіри уміло вели ринкову політику і мали можливість видавати будь-які тиражі. Їхню дешеву книгу могли придбати і студент, і народний учитель, і селянин. Книга стала універсальним товаром. Маленькі томики фірми Ельзевірів із чудовими гравійованими фронтиспісами та вихідними аркушами, на яких були зображені видавничі марки — пустельник під деревом, Мінерва під деревом, орел зі стрілами, пальма, сфера (глобус), — швидко проникали в усі країни Європи.

У XVII ст. друкарська продукція голландських друкарів на європейських ринках вважалася найпопулярнішим товаром. Книговидавці Нідерландів приділяли велику увагу картографічним виданням: атласам, графічно насиченим географічним картам різноманітних форматів. Наприклад, один із провідних видавців картографічних видань у Європі Віллем Янсзоон Блау, відомий як Цизіус. за період з 1634 по 1662 р. надрукував шість томів «Нового атласу», а його син Ян Блау — багатотомне видання «Великий атлас» латинською мовою в 11 томах (друк завершено

1662 р.), а французькою мовою — у 12 томах (закінчено 1663 р.).

Чудово оформлені географічні карти друкувалися способом глибокого друку з мідних пластин, а потім розфарбовувалися від руки.

XVII ст. було бурхливою добою в житті багатьох європейських народів: у Нідерландах спалахнула війна за незалежність; Франція вела постійні війни з Іспанією, крім того, посилення абсолютистської влади Людовіка XIV спричинило боротьбу французького народу у 1648–1653 рр. проти засилля феодалів (фронда); у період так званої Тридцятилітньої війни між державами Центральної Європи (1618–1648) постраждало багато народів; у Росії відбулися церковна реформа Нікона і розкол церкви, селянські виступи та стрілецькі бунти; в Україні спалахнула визвольна війна українського народу (1648–1657) проти польсько-шляхетського засилля під проводом гетьмана Богдана Хмельницького (1595–1657).

Приходили нові часи, формувалися риси нової людини. Змінювалися й художні погляди на мистецтво портрета. Нагадаємо, що портрети кінця XV — початку XVI ст. відзначалися легендарністю та умовністю (наприклад, портрети у книзі Г.Шеделя «Всесвітня хроніка», Нюрнберґ, 1493); у портретах XVI — початку XVII ст. художники вже почали приділяти увагу історичній відповідності та документальності в зображеннях персонажів (наприклад, відома енциклопедія портретів видатних осіб — «Бібліотека калькографіка», Франкфурт, 1628). Гравійовані портрети цієї доби були пересичені пишним бароковим оздобленням алегоричного характеру, якому майстри приділяли більше уваги, ніж обличчям персонажів.

У середині XVII ст. в портретному мистецтві з'явилися нові творчі риси — простота й реалізм у трактуванні образів. У живописі представниками цього напряму були такі геніальні художники, як П.П.Рубенс (1577–1640), Рембрандт (1606–1669) і Д.Веласкес (1599–1660). Найперше місце серед портретистів XVII ст. належить учневі П.П.Рубенса, фламандському живописцеві Антонісу Ван Дейку (1599–1641), який, крім того, створив велику серію графічних портретів, репродукованих у техніках різцевої гравюри й офорту.

Мідьорити А.Ван Дейка були видані у 1636 р. окремим альбомом «Іконографія», який перевидавався декілька разів. Кожен гравійований портрет А.Ван Дейка відзначався благородною композиційною простотою та індивідуальною неповторністю зображеної особи, а також різьбярською віртуозністю. Новий творчий принцип виконання портрета, де художник приділяв увагу найголовнішому — не бароковому оздобленню, а підкресленню психологічної виразності персонажа, — став провідним для художників-портретистів.



Ян Блау. Малий атлас. Карта Росії. Амстердам. 1637 р.



Бібліотека калькографіка. Портрет Мартіна Лютера. Мідьорит Робера Буассара. Франкфурт. 1628 р.

Творчі досягнення А.Ван Дейка в галузі портретного мистецтва пізніше були підхоплені та розвинені художниками доби класицизму.

На початку XVIII ст. якість друкованої продукції в Нідерландах, як і в інших європейських країнах, значно знизилася. Навіть такі потужні книговидавничі фірми, як фірма Ельзевірів, почали друкувати книги з використанням старих зношених шрифтів на низькосортному папері та прикрашати їх одноманітними декоративними прикрасами.

Провідним книговидавцем у Нідерландах на початку XVIII ст. був Петер ван дер Аа. Він надрукував у місті Лейдені твори Еразма Роттердамського в 10 томах (1703–1706). У другій половині XVIII ст. в місті Гарлемі була створена потужна книговидавнича фірма «Ян Енсхеде ен Цонен», яка відома і в наш час.

Розвиток палітурного мистецтва в Нідерландах відбувся під безпосереднім впливом творчих досягнень майстрів Німеччини та Франції. У XVI ст. взірцем для палітурників із країн північної Європи стали творчі здобутки відомих дрезденських майстрів Якоба Краузе та Каспара Мойзера.

У XVII ст., в добу розвиненого художнього стилю бароко, нідерландські майстри, як і німецькі, активно освоювали прийоми оздоблення палітурок у новому стилі, що виник в Італії, — *левантель*. Для цього стилю характерне використання дрібних штампів квіткового характеру. З таких штампів складали ажурні віялоподібні візерунки у вигляді чверті круга, півкруга або (в центрі палітурки) цілого круга (кругле віяло).

У другій половині XVII ст. прославилися нідерландські палітурники з амстердамської родини Магнусів, які у стилі *пуантиль* (крапкова манера, започаткована ще 1620 р. французом ле Гасконом) оздоблювали оправи із зеленого марокену для ельзевірівських видань.

Наприкінці XVIII ст. у практику оздоблення оправ увійшов так званий *етруський* (або англійський) стиль, який відповідав естетиці художнього стилю ампір (класицизм). Оздоблення кришок оправ відзначалося певною стриманістю: вузькі золоті орнаментальні рамки та окремі декоративні елементи, стилізовані під античні взірці. Головна увага приділялася оздобленню корінців.

Для книг, якими користувалися в побуті (як і в усіх північноєвропейських країнах), прийнято було виготовляти пергаментні оправи або футляри, скромно прикрашаючи їх золотом і блінтовим тисненням.

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІТАЛІЇ

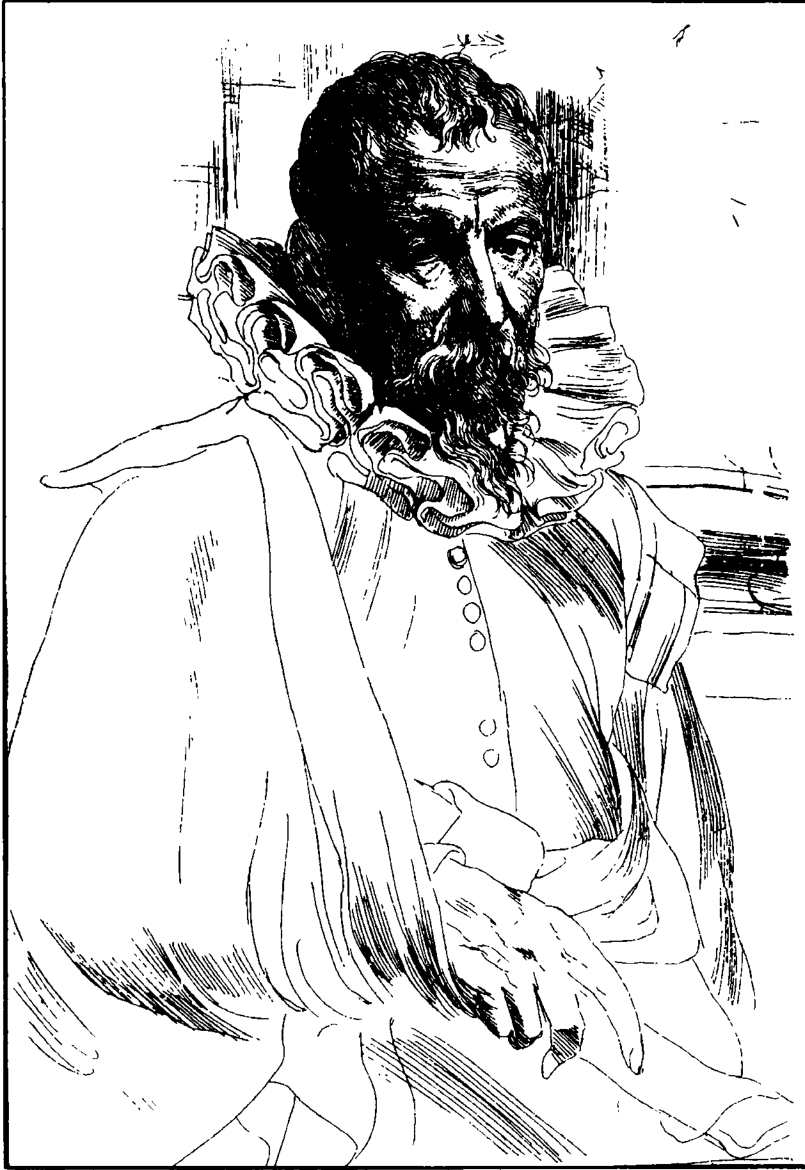
У перші кілька десятиліть від початку книгодрукування друкарні виникли в 56 італійських містах. Вони видрукували майже половину всіх науково-популярних і наукових книг, які побачили світ у Європі до 1500 р.

Твори античних авторів і літературу світського характеру друкували антиквеними шрифтами, а церковнослужбові та духовні книги і в XVI ст. продовжували друкувати готичними. Провідним осередком книгодрукування в Італії була Венеція, де працювало багато друкарів, що приїхали сюди з європейських країн.

Серед венеціанських майстрів книгодрукарської справи найпомітніше місце належало книговидавцю Альдові Мануцію (бл. 1450–1515); заснована ним приблизно у 1494 р. книговидавнича фірма проіснувала близько ста років.

Отримавши у Римі хорошу освіту, А.Мануцій приїхав до Венеції й об'єднав навколо себе мовознавців, перекладачів і літераторів, щоб готувати до видання твори давньогрецьких класиків.

На початку своєї видавничої кар'єри він дотримувався традиційних поглядів на книж-



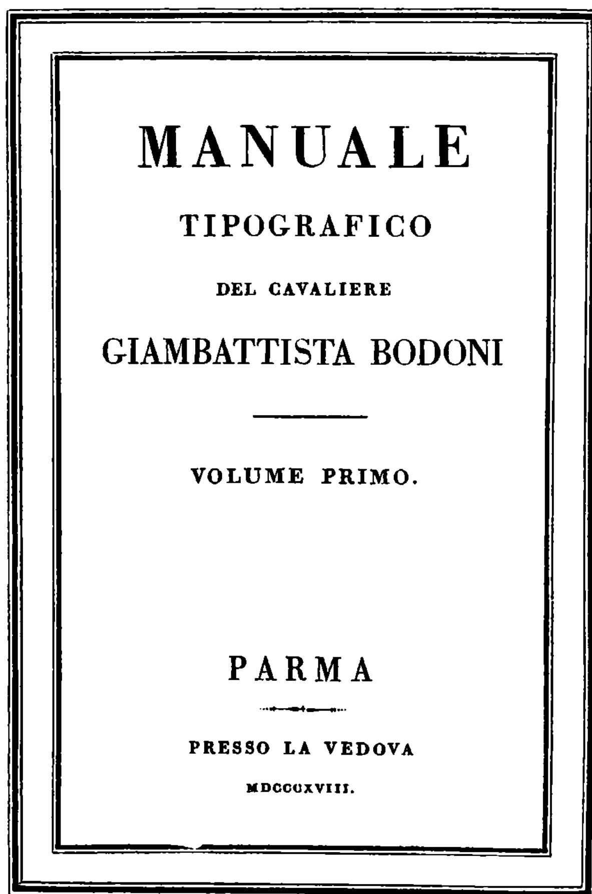
Антоніє Ван Дейк. Альбом «Іконографія». Портрет Пітера Брейгеля Молодшого. Офорт. Амстердам. 1645 р.

кове оздоблення — його перші книги мали великий формат і розкішне оформлення. Але досить швидко він усвідомив потреби ринку — дешева книга невеликого формату з науково перевіреним текстом і чіткою структурною побудовою. А.Мануцій як підприємець зумів уловити вимоги часу.

По-перше, він створив надійний видавничий колектив, подібний за структурою до сучасного видавництва, — «Нову академію», до якої увійшло понад тридцять осіб: учених, письменників, перекладачів, редакторів, коректорів та ін. У роботі цієї академії брав участь і такий відомий на той час письменник-гуманіст, як Еразм Роттердамський. Члени академії розшукували та вивчали рукописи античних авторів, займалися текстологічною підготовкою видань до друку.

По-друге, у 1501 р. А.Мануцій зробив два нововведення у книгодрукування: замовив молодому ювелірові-різьбяру на прізвище Ґріффо (Франческо із Болоньї) виготовлення нового, дрібнішого, але чіткого шрифту — курсиву, створеного на основі каліграфії папської канцелярії, і зменшив формат книги до розмірів ін-октаво (1/8 частка аркуша, висота сторінки до 25 см). Цей формат був найзручнішим для зберігання і транспортування книг.

Видання А.Мануція — книги грецьких та римських класиків, навчальні посібники — користувалися значним попитом серед читачів і потрапляли завдяки купцям у всі країни світу. Частину тиражу своїх книг А.Мануцій випускав у палітурках, які виготовлялися з цупкого картону, обтягнутого пергаментом.


MANUALE

TIPOGRAFICO

DEL CAVALIERE

GIAMBATTISTA BODONI

VOLUME PRIMO.

PARMA

PRESSO LA VEDOVA

MDCCCXVIII.

Джамбаттіста Бодоні. Друкарське керівництво. Титульний аркуш. Парма. 1818 р.

Згодом *альдини* (так називали книги А.Мануція) отримали гору в конкурентній боротьбі над книгами не лише італійських друкарів (у самій тільки Венеції протягом двох останніх десятиліть XV ст. діяло понад сто дрібних і потужних друкарень, які видали близько 2 мільйонів примірників книг), а й ліонських та паризьких майстрів книгодрукування. Деякі друкарі почали підробляти свої видання під альдини. А.Мануцій змушений був друкувати звернення до читача з роз'ясненнями, як відрізнити оригінальні альдини від підробок: «Друкують у теперішній час, наскільки я знаю, в Ліоні шрифтами, подібними до наших, твори Вергілія, Горація, Ювенала, Персія, Марціала, Лукіана, Катулла, Тібулла, Проперція і Теренція, — всі ці твори без прізвища друкаря, без вказаних міста і року завершення. ...На наших примірниках знайдуть ось що: «У Венеції, дім Альда» і рік видання. Крім цього, на тих немає жодного особливого знака, а на наших дається дельфін, що обвиває якір (як це видно нижче)». І далі він мотивує потребу в таких роз'ясненнях: «щоб покупець малих книг зручного формату не був збитий з пантелику і щоб одразу впізнав, де ці книги надруковані: в Ліоні чи в нашому домі у Венеції».

Фірма А.Мануція за 100 років свого існування надрукувала приблизно 250 видань, тираж яких іноді сягав 1000 примірників. Далеко не кожен видавець міг наважитися вкласти кошти у такий великий тираж!

Після смерті А.Мануція (1515) видавничу діяльність продовжили його тесть Андреа Торрезано, син Паоло Мануцій і внук Альд Мануцій Молодший. Фірма проіснувала до кінця XVI ст.

На першу половину XVI ст. припадає розквіт мистецтва італійської книги. Крім фірми Альда Мануція, у Венеції працювало потужне книговидавниче підприємство Ґабріеля Джіолітто, яке видало 856 книг. Ґ.Джіолітто дотримувався прогресивних поглядів у дусі доби Відродження і в основному друкував твори сучасних італійських авторів. Наприклад, книгу свого сучасника Лудовіко Аріосто «Несамовитий Роланд», яка мала успіх у читачів, він перевидавав 28 разів, а твори Ф.Петрарки та Дж.Боккаччо він неодноразово друкував у чудовому зовнішньому оформленні та з ілюстраціями.

У другій половині століття через посилення антиреформаторського руху і під тиском цензури з боку католицької церкви друкарня Джіолітто почала видавати лише релігійні книги.

Другим великим осередком книгодрукування в Італії була Флоренція. Добре оформлені твори латинських та італійських класиків тут видавала друкарня родини Джіунтів.

Введення у середині XVI ст. церковно-католицької цензури, переслідування друкарів, які дотримувалися гуманістичних поглядів, та заборона ввозу прогресивних видань, внесених у папський «Індекс заборонених книг», привели Італію до ізоляції від європейського культурного розквіту.

Починаючи з другої половини XVI ст. і протягом усього XVII ст. твори італійських письменників і вчених — філософські роздуми Джордано Бруно, твори Томмазо Кампанелли, наукові праці Ґалілео Ґалілея та книги багатьох інших прогресивних авторів — видавалися за межами Італії: в Англії, Швейцарії, Німеччині, Польщі, Нідерландах.

Італійське книгодрукування в цей період занепало. Ринок збуту заполонила низькоякісна друкована продукція, серед якої траплялися окремі гарно оформлені видання. У мистецтво книги прийшли нові художньо-стильові риси: замість чітких і ясних декоратив-

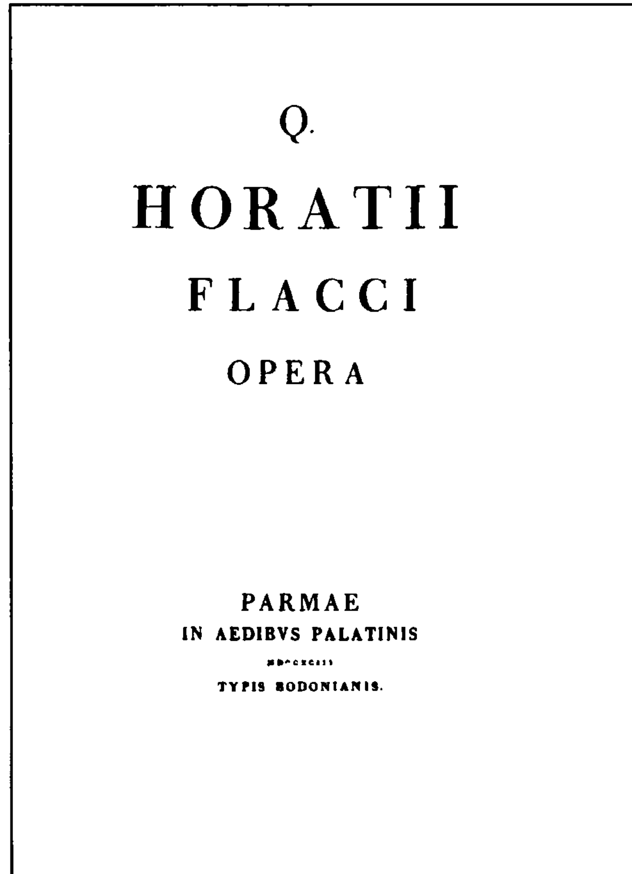
них композицій доби Відродження з'явилися пишні форми нового стилю — бароко. Проте загальна культура книги — якість шрифту, складання, верстка та друк залишалися на досить низькому професійному рівні. Друкарське мистецтво певною мірою підтримували майстри книги, які обслуговували папську друкарню (створена у 1626 р.). Тут виготовлялися богослужбові та духовні книги, численні словники й церковні довідники; для цієї друкарні пуансоніст Стефано Паоліно створив 23 друкарських шрифти, в тому числі й кириличний.

Відродження традиційно високого мистецького та друкарського рівня італійської книги почалося тільки в першій половині XVIII ст. і було пов'язане з активною діяльністю венеціанських друкарів, художників і граверів. У Венеції виникають численні творчі та наукові об'єднання, розквітає театр, музика й образотворче мистецтво. Широковідомим стає вчення англійського математика та фізика І.Ньютона (1643–1727), яке включає закон всесвітнього тяжіння, основи небесної механіки, основні закони класичної механіки, корпускулярну теорію світла та ін.

Згодом культурний рух охопив майже всі економічно потужні італійські міста. Так, у Мілані друкувалися добре оформлені (з використанням мідьоритів) наукові та науково-популярні видання, зокрема такі, як історичне дослідження вченого Л.Мураторі «Творчість італійських письменників» (1723). Друкарня належала науково-творчому об'єднанню «Палатіна». А в Римі у власній друкарні відомий італійський гравер-офортист Джованні Баттіста Піранезі (1720–1778) почав друкувати створені ним величезні графічні аркуші естампів із циклу «Види Риму», які відзначалися складністю композиції та філігранною офортною технікою.

Реформи в галузі книгодрукарської справи, які відбувалися протягом XVIII ст. у багатьох країнах Європи, активно підтримав видатний італійський книговидавець Джамбаттіста Бодоні (1740–1813). Саме йому належить слава відродження високих художніх традицій у книжковому мистецтві Італії.

Дж.Бодоні народився в родині п'ємонтського друкаря; з вісімнадцяти років почав працювати складачем у друкарні Конгрегації пропаганди віри в Римі. Там він набув практичних навиків гравера-пуансоніста і навчився складати східні тексти. У 1767 р. герцог Па-


Q.
HORATII
FLACCI
OPERA

PARMAE
IN AEDIBVS PALATINIS
MDCCXCIII
TYPIS BODONIANIS.

Горацій. Вибрані твори. Титульний аркуш, складений класицистичною антиквою. Джамбаттіста Бодоні. Парма. 1793 р.



Джамбаттіста Бодоні. Друкарське керівництво. Зразок кириличного шрифту. Парма. 1818 р.

рмський запропонував йому очолити Королівську друкарню, яка повинна була, за його задумом, виготовляти книги, не гірші від книг знаменитої Паризької придворної друкарні. Згодом Пармська друкарня під керівництвом Дж.Бодоні набула слави однієї з найкращих у Європі.

У 1791 р. Дж.Бодоні заснував при королівському палаці власну друкарню. І в Королівській, і у власній друкарнях він приділяв велику увагу шрифтовій культурі. Спочатку Дж.Бодоні використовував шрифт і складальні прикраси, створені французьким майстром книги П'єром Сімоном Фурньє (1712–1768), а згодом почав виготовляти власні шрифти.

Працюючи ще у герцозькій друкарні, Дж.Бодоні ретельно вивчив графіку шрифтів так званої перехідної антикви англійських майстрів книги — словолитників Вільяма Кезлона (1692–1766) і Джона Баскервілла (1706–1775), а також малюнки класицистичних шрифтів французьких майстрів книги Франсуа Амбруаза Дідо (1730–1804) та його сина Фірмена (1764–1836). На основі досягнень цих майстрів шрифту, під впливом естетичних поглядів фундатора класицизму німця Йоганна Вінкельмана (1717–1768) та його широковідомої наукової праці «Історія мистецтва давнини» (1764) Дж.Бодоні розробив і вилив чудові латинські, французькі, грецькі, кириличні та інші шрифти. Продовжуючи послідовно розвивати художні традиції шрифтової графіки француза Ф.А.Дідо, Дж.Бодоні дотримувався в побудові літер чіткого контрасту між тонкими і товстими лініями. Його шрифти відзначалися піднесеністю й урочистістю, але водночас їм була притаманна і певна класична статичність.

Наприкінці століття остаточно сформувався особистий стиль Дж.Бодоні в оформленні книги: він повністю відмовився від використання декоративних прикрас, щоби читач міг насолоджуватися «простою красою літер». Він підкреслював, що друкарське мистецтво повинно показати, «яких успіхів воно може досягти і без допомоги прикрас». Книги Дж.Бодоні — «майстра простоти» — відзначалися якістю, гармонійністю та монументальністю.

Своє естетичне кредо майстер виголосив у передмові до «Друкарського керівництва» (перше видання 1788 р., друге — 1818 р.): «Добре видана книга корисна, і вона тим корисніша, чим більше людей її прочитає, чим частіше будуть її читати з задоволенням і легкістю. Бо з кількістю читачів збільшується радість і користь, яку приносить книга, за тієї умови, що вона хороша й сама по собі. Книга, яка повною мірою відповідає особливостям нашого зору, здається нам більш легкою для читання і викликає у нас загальне відчуття краси завдяки гармонійному поєднанню її складових частин; витонченість і ясність радують око при першому погляді на неї так само, як і при довгому спогляданні. Нам досить часто доводиться тривалий час користуватися однією й тією ж книгою. Коли її сприйняття стає для наших очей менш приємним порівняно з якою-небудь іншою книгою і швидше втомлює їх, то виданню цьому слід відмовити у красі».

Дж.Бодоні підкреслював, що книга стане досконалішою тільки тоді, коли в ній буде більш помітна краса літер. Адже краса шрифту є ґрунтом, на якому базується мистецтво книгодрукування, тому що букви служать найголовнішим матеріалом книги, а все інше існує в книзі завдяки їм. «Літера буде чудовою, — пише він, — коли в ній краще будуть помітні упорядкованість, ретельність, хороший смак і витонченість. Але для того, щоб вона чітко та ясно виглядала на сторінці, необхідно помістити її в гарно вирівняний рядок, не досить щільний, але й не досить вільний (слід враховувати співвідношення з висотою рядка); крім того, в кожному рядку необхідно залишати між окремими словами, як між ескадронами в полку, однакові інтервали, в які неможливо було би вкласти жодного зі знаків, які входять до складу алфавіту».

Дж.Бодоні стежив за тим, щоб його видання відзначалися високою друкарською культурою. Він вимагав від друкарів обов'язково виявляти у процесі друку «сліпі» та брудні літери, щоб відбитки на двох суміжних сторінках не виглядали так, ніби вони друкувалися на різних станах.

Великого пармського друкаря часто звинувачували в тому, що художньо-друкарські завдання були для нього важливішими від літературних і що багато добре оформлених ним видань не відповідали науковим та літературним вимогам. Зокрема, Ф.Дідо у 1799 р. в паризькому «Енциклопедичному журналі» писав: «Як літератор я засуджую його видання, як друкар — захоплююся ними».

Протягом свого життя Дж.Бодоні створив понад 400 шрифтів і видав понад тисячу книг,

серед них такі зразки друкарства, як зібрання творів Т.Тассо (1789), Горація (1791), Вергілія (1793), Гомера (1808) та ін. У 1806 р. він надрукував визначне видання «Oratio Dominica» («Отче наш»), у якому ця молитва подавалася 155 мовами.

Після смерті великого майстра у 1818 р. його дружина перевидала «Друкарське керівництво», у двох томах якого були зібрані шрифти, розроблені Джамбаттістою Бодоні за все його життя.

Починаючи з другої половини XVI ст. і на довгий період пальма першості у розвитку палітурного мистецтва переходить від італійських майстрів-палітурників до французьких. Протягом кількох століть вони стають законодавцями моди в галузі зовнішнього оздоблення європейської книги.

КНИГОДРУКУВАННЯ У ФРАНЦІЇ

На початку XVI ст. Франція переживала піднесення книговидання. Багато друкарень тут було відкрито з ініціативи влади, тому Франція у XVI ст. вийшла на провідне місце в Європі у галузі книгодрукування. У 1571 р. була заснована корпорація друкарів, до якої увійшли також майстри-палітурники та книговидавці. Корпорація відстоювала права книговидавців, вирішувала конфліктні питання.

Наприкінці XV ст. художнє оформлення французької книги ще перебувало під впливом ґотичного мистецтва, але французькі майстри книги в першій чверті XVI ст. вже почали активно втілювати в оздоблення книги художні ідеї доби Відродження.

Провідними осередками книгодрукування у тогочасній Франції були Париж, Ліон і Женева. У першій половині XVI ст. в цих містах діяло кілька потужних друкарських фірм, які видавали твори класиків, наукові трактати та літургійну літературу. Дрібні дру-

Ксилографічний ініціал Жоффруа Торі. Париж. XVII ст.

Зразок складання шпальти курсивом. Шрифт Клода Гарамона. Париж. 1560 р.

CAROLO LOTHARINGIO

S. R. E. CARDINALI ILLVSTRISS.

Petrus Paschalius S. P. D.



VONIAM tu penè vnus scribendæ Henrici Regis historiæ non solùm autor, sed adiutor etiã fuisti; & virorum quoque quorundam illustrium elogiorum conficiendorum suasor, Princeps illustrißime: idcirco quicquid iam à me est profectum, proficiscetúrque in posterum, non magis meum esse duco, quàm tuum. Neque enim illi historiarum libri, quos confecimus, quósque nonnulli doctißimi

карні — а їх було більшість — отримували замовлення на друкування видань, написаних рідною мовою: лицарські романи, календарі, казки і т. д.

Для поширення гуманістичних поглядів серед французьких читачів багато зробив книговидавець Йодокус Бадіус Асцензій, що друкував у Парижі з 1503 р. твори античних класиків і літературу сучасних авторів, у тому числі й твори Еразма Роттердамського.

Багато чудово оформлених книг у XVI ст. було видано французькою книгодрукарською фірмою родини Етьєнів, засновником якої був Анрі Етьєн (1460–1520), що видав у 1502 р. в Парижі свою першу книгу — «Етику» Арістотеля.

За розмахом книговидавничої діяльності А.Етьєн нагадував венеціанця А.Мануція: за відносно короткий час він видав близько 130 книг, переважно релігійного та філософського змісту. Книги А.Етьєна були ретельно відредаговані та якісно надруковані — кожна книга містила оригінальні титульні аркуші, фронтиспіси й ініціали, виконані в ренесансному стилі. У видавця був особистий фірмовий знак-сигнет — змія (символ життя), що обвиває гілку дерева.

Після смерті А.Етьєна діяльність фірми продовжив старший майстер друкарні Сімон де Колін, оскільки діти А.Етьєна були на той час неповнолітні. С.Колін, освічена й енергійна людина, вів справи фірми досить уміло і значно розширив книговидання. Він запросив до співпраці майстра книги Жоффруа Торі (бл. 1480–1533), який здобув хорошу освіту в Паризькому університеті, а потім декілька років вивчав книгодрукарську справу в Італії. В художньому оформленні книги Ж.Торі дотримувався ренесансного стилю, характерного для італійського книжкового мистецтва. Ж.Торі почав свою творчу діяльність з допомоги книговидавцю А.Етьєну у редагуванні та оформленні книг із латинськими текстами. Пізніше, співпрацюючи з С.Коліном, він створив багато гравірованих на дереві титульних аркушів, фронтиспісів, великих декоративних ініціалів та орнаментальних обрамлень ренесансного характеру.

У французькій друкованій книзі перших десятиліть XVI ст. ще панував шрифт готичного стилю. Ж.Торі, ретельно вивчивши нові складальні шрифти італійського словоливаря Н.Жансона (Янсона) і шрифти в книгах А.Мануція, розробив кілька романських шрифтів антиквеного креслення, які успішно використовувалися в друкарнях А.Етьєна та С.Коліна. Чудові ксилографічні ініціали, розроблені Ж.Торі, користувалися популярністю в багатьох європейських друкарнях. Згодом Ж.Торі надрукував трактат «Квітуча лука» (1529), в якому дав розробку конструкцій латинських капітальних літер. Його майстерно оформлені книги, що мали великий успіх у читачів і відзначалися ренесансною врівноваженістю та елегантністю, вплинули на творчість багатьох європейських майстрів книги.

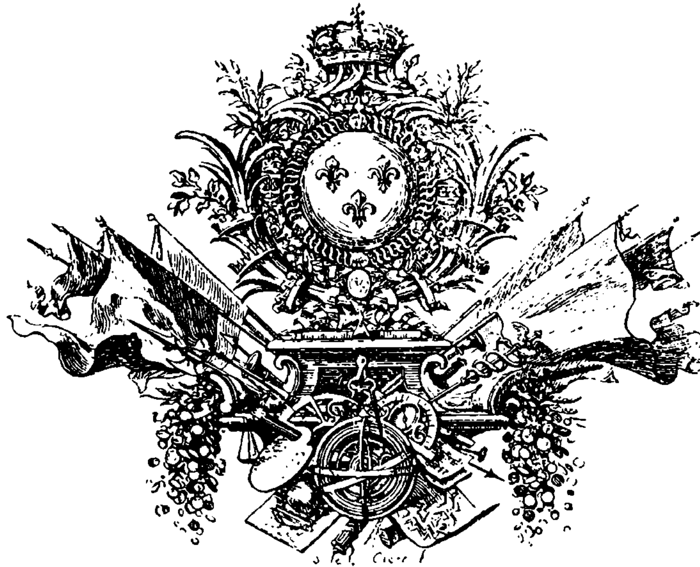
Фірма Етьєнів стала добре відомою у часи, коли її очолив син А.Етьєна — Робер Етьєн Перший (1503–1559), людина широко ерудована, активний прихильник Реформації. Він, як і А.Мануцій, запросив до співпраці вчених, перекладачів і редакторів. Видав багато навчальних посібників і книг античних класиків. У 1532 р. надрукував виправлене видання латинського тексту Нового завіту, з редакцією якого не погодилися професори богослов'я Сорбоннського університету. Після численних «наукових» диспутів вони засудили видавничу діяльність Р.Етьєна. Незважаючи на ворожість сорбоннських богословів, Р.Етьєн був підтриманий самим королем Франциском I, який дав знаменитому книговидавцеві звання «Королівський друкар».

Видання фірми — твори грецьких і римських античних авторів, коментарі до них, повна Біблія давньоєврейською, грецькою та латинською мовами, фундаментальні словники, різноманітні навчальні видання — користувалися незмінною популярністю.

Р.Етьєн, відмовившись від використання численних лігатур і титлів у текстах, які друкувалися ґотичними шрифтами, запропонував відомому пуансоністу-різьбяру, учневі Ж.Торі, Клодові Гарамону (1499–1561) виготовити нові шрифти. Ґрунтовно переробивши рисунки шрифтів А.Мануція, Н.Жансона та свого вчителя Ж.Торі, К.Гарамон у власній паризькій словолитні розробив і вилив нові антиквені шрифти, які поєднали в собі графічні особливості антиквених шрифтів Італії та Франції. Шрифти К.Гарамона, якого дослідники книжкового мистецтва вважають завершувачем ренесансної антикви, отримали широке розповсюдження в європейських країнах і, майже не зазнавши конструктивних змін у своїй графіці, використовуються майстрами книги і в наш час.

MEDAILLES
SUR
LES PRINCIPAUX EVENEMENTS
DU REGNE
DE
LOUIS LE GRAND,
AVEC
DES EXPLICATIONS HISTORIQUES.

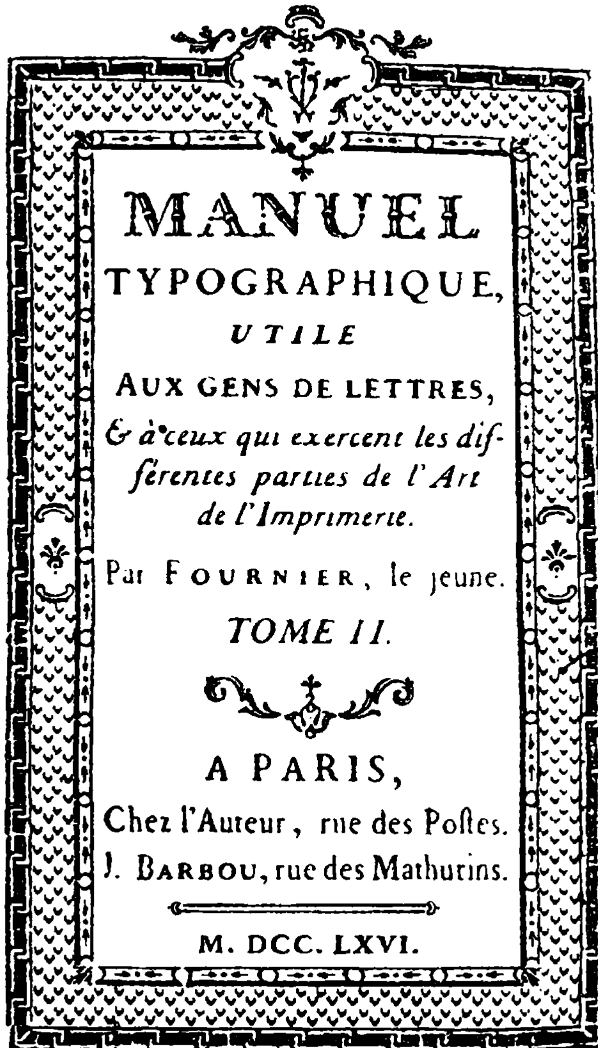
Par l'Académie Royale des Médailles & des Inſcriptions.

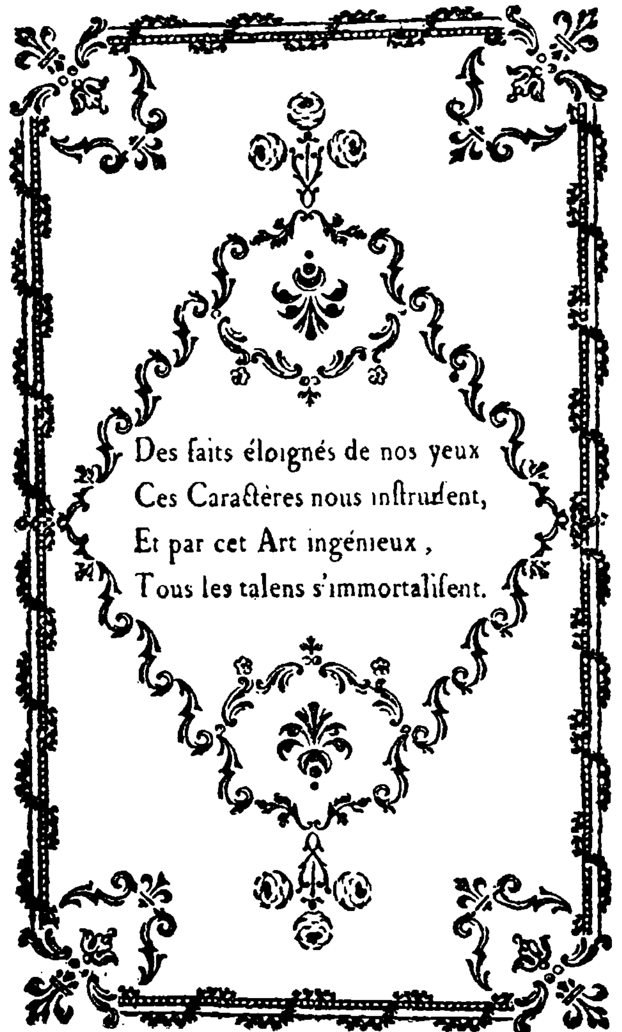


A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE ROYALE.

M. DCCII.

Титульний аркуш книги «Медалі на честь найважливіших подій у період правління Людовіка Великого». Шрифт Філіппа Гранжана. Королівська друкарня. Париж. 1702 р.


MANUEL
TYPOGRAPHIQUE,
UTILE
AUX GENS DE LETTRES,
& à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie.
Par FOURNIER, le jeune.
TOME II.
A PARIS,
Chez l'Auteur, rue des Postes.
J. BARBOU, rue des Mathurins.
M. DCC. LXVI.



П'єр Сімон Фурньє. Друкарське керівництво. Титульний аркуш і його зворот. Париж. 1766 р.

У 1550 р. через посилення політичної боротьби у Франції Р.Етьєн переселився до Женеви, де створив нову друкарню і продовжував свою книговидавничу діяльність. Загалом він видав близько 600 назв. Книговидавнича фірма Етьєнів у Франції проіснувала до середини XVII ст. і випустила близько 1500 видань.

Крім Парижа, великим книговидавничим осередком Франції був Ліон, де працювало багато німецьких друкарів, що прибули до Франції наприкінці XV ст. Ліонські друкарні виконували замовлення книговидавців із багатьох міст Європи, в тому числі й замовлення А.Коберґера з Нюрнберґа. Друкувалася різноманітна література: від підручників, довідників і науково-популярних видань — до Біблії та іншої богослужбової літератури.

Протягом XVI ст. в Ліоні діяло близько 200 друкарень. Одним із найвідоміших ліонських книговидавців був Себастьян Ґріффіус, який спеціалізувався на виданні творів античних класиків невеликого формату. Йому приписують і перше видання книги Франсуа Рабле «Ґарґантюа та Пантаґрюель» (1532).

У Ліоні були надруковані знамениті серії гравюр німецького художника Ганса Гольбейна (1497–1543) «Танок смерті» і «Біблія в картинках». Обидві серії, надруковані у 1538 р. з ксилографій, вирізьблених майстром Гансом Лютцельбурґом за малюнками Г.Гольбейна. належать до вершин образотворчого мистецтва Відродження. У XVII ст. книгодрукування Франції почало занепадати, оскільки абсолютистська королівська влада підтримувала тільки тих книговидавців і друкарів, які давали згоду працювати на потреби короля, кардинала Рішельє та високопосадових осіб. Цензуру очолював богословський факультет Сорбонського університету. Працювати у містах Франції могли тільки друкарі, які отримали офіційний дозвіл. Багато книговидавців були змушені виїхати із Франції у пошуках кращих умов для роботи і менш жорстокої цензури.

Одним із відомих книговидавців першої половини XVII ст., діяльність якого підтри-

мувала королівська влада, був Антуан Вітре. Протягом 1628–1645 рр. у його друкарні побачила світ багатомовна Біблія в 10 томах форматом ін-фоліо.

У 1640 р. в Луврі за ініціативою кардинала Рішельє створено першу державну друкарню — Королівську — для виготовлення перевірених і виправлених богослужбових книжок. Ця потужна друкарня мала багате шрифтове господарство: чудові варіанти антиквених шрифтів, грецькі шрифти та шрифти східних країн. Пізніше, крім богослужбових видань, друкарня почала виготовляти книги, які прославляли абсолютистську королівську владу Франції. Королівська друкарня видала безпосередньо для спадкоємця французького престолу твори давніх класиків із науково-популярними коментарями. Серія налічувала 64 томи форматом ін-кварто. Розкішно оформлені книги друкувалися на чудовому папері шрифтами великих кеглів.

У 1692 р. Людовік XIV доручив створити новий шрифт спеціально для Королівської друкарні. Креслення цього шрифту розробила комісія Академії наук під керівництвом математика Ніколя Жожона. Ескіз кожної літери був акуратно накреслений у квадраті, поділеному на 2304 дрібних квадрати. Головний гравер Королівської друкарні Філіп Ґранжан (1666–1714), не дуже ретельно дотримуючись ескізів комісії, виготовив шрифт із більшим контрастом штрихів, ніж у шрифтах так званої *старої антикви*, створених Н.Жансоном та К.Гарамоном. Цей шрифт назвали *королівською антиквою*. У 1702 р. була надрукована перша книжка королівською антиквою — «Медалі на честь найважливіших подій у період правління Людовіка Великого». Шрифт Ф.Ґранжана був першою модифікацією барокової антикви і, з історичного погляду, його можна розглядати як попередника перехідної антикви — групи шрифтів В.Кезлона та Дж.Баскервілла, що відзначаються ще більшою контрастністю.

Стиль бароко, відображаючи дворянсько-церковну культуру періоду зміцнілого абсолютизму королівської влади, панував у французькому образотворчому мистецтві протягом усього XVII — початку XVIII ст. Гравійовані на міді фронтиспіси, титульні аркуші й інші графічні прикраси були заповнені пишними об'ємно-просторовими формами, виконаними, як і в XVII ст., у дусі естетики так званого Великого стилю.



Жан де Лафонтен. Казки. Мідьорит Ноеле Леміра за малюнком Шарля Ейзена. Париж. 1762 р.

З 20–30-х років XVIII ст. у європейському мистецтві почав формуватися новий стильовий напрям — *рококо* (від франц. *rocaille* — декоративний мотив у вигляді мушлі). На зміну пишним бароковим формам прийшли граціозні, вигадливі декоративні прикраси, складені з асиметричних орнаментальних форм рокайлевого характеру.

У галузі книжкового мистецтва також відбулися суттєві стильові зміни. Книги повністю змінили свій зовнішній вигляд: їхні формати стали вузькими і видовженими, знаки у рядках на вузьких шпальтах почали складати щільніше, але з використанням великого інтерліньяжу та широких книжкових полів. У 1740 р. на замовлення Королівської академії пуансоніст Луї-Рене Люс вирізьбив новий видовжений шрифт. А провідний французький словолитник П'єр-Сімон Фурньє (1712–1786) створив нові різновиди антиквених шрифтів, чудовий курсив і декоративні ініціальні букви, а також нові виливні прикраси, з яких можна було компонувати



Жан де Лафонтен. Казки. Ілюстрація. Офорт, різець. Париж. Остання чверть XVIII ст.

дрібні віньєтки, заставки та різноманітні обрамлення.

До середини XVIII ст. кожен словолитник робив на замовлення шрифти довільних розмірів, а це значно ускладнювало процес виготовлення книжок у друкарнях. Друкар і різьбяр пуансонів П.Фурньє у 1737 р. створив систему замірювання розмірів для виливання шрифтів — так звану *типометрію* (друкарську систему мір). У той час ще не існувало метричної системи мір (вона була розроблена у 1791 р.), тому П.Фурньє взяв за основу королівський фут («pied-du-rio»), який становив близько 32,4 см. Розмір одного фута П.Фурньє поділив на 12 дюймів, потім один дюйм — на 12 ліній, а одну лінію — на 12 пунктів. За найменшу друкарську міру — один друкарський пункт — П.Фурньє взяв одну шосту частину лінії (два пункти). Свої дослідницькі праці та взірці нових друкарських антиквених шрифтів і складальних елементів він видав у двотомнику під назвою «Друкарське керівництво» (1764–1766).

Типометрія П.Фурньє виявилася не зовсім досконалою — один його друкарський пункт чітко не відповідав шостій частині лінії. Пізніше цю помилку виправив французький книговидавець Фірмен Дідо (1764–1836): 12 пунктів П.Фурньє стали дорівнювати 11 пунктам Ф.Дідо. Офіційно типометрична система у Франції почала діяти з 1799 р.

Тексти книжок доби рококо супроводжувалися численними, виконаними на міді ілюстраціями еротичного змісту. Тематичний реєстр еротичної літератури включав твори давніх римських і грецьких ліриків Анакреонта, Сафо, Біона, Мосха, книги еротичного змісту сучасних авторів Ф.Рабле, М.Вольтера, Ж.Мольєра, Ж.Лафонтена, Дж.Мільтона та ін.

Для виконання ілюстрацій запрошували таких видатних французьких художників, як Франсуа Буше (1703–1770), Жан Оноре Фраґонар (1732–1806), Шарль Ейзен (1720–1778). Гравюри на міді створювали П'єр Філіпп Шофар (1730–1809), Ноеле Лемір (1724–1801), Філіпп Леба (1707–1783), Жан-Клод Рішар де Сен-Нон (1727–1821) та ін.

Багато перевидань витримали книги з чудовими ілюстративними серіалами: «Казки» Лафонтена (художник Ф.Буше, гравер П.Шофар), «Метаморфози» Овідія (художники Ф.Буше, Ш.Ейзен). Протягом 1761–1798 рр. «Орлеанська діва» М.Вольтера витримала 16 перевидань (деякі з них супроводжувались ілюстраціями майже порнографічного характеру). З'явилися книжки, які були повністю награвійовані — і текст, і малюнки — на мідних пластинах. Наприклад, книгу Ш.Л.Монтеск'є «Кнідський храм» з ілюстраціями Ф.Буше повністю вирізьбив провідний французький гравер Н.Лемір у 1772 р. В останнє десятиріччя XVIII ст. у Франції виникла кольорова ілюстрація. Книга Дж.Мільтона «Втрачений рай» була видана з 12 кольоровими ілюстраціями, виконаними на міді.

Серед перелічених видань, з погляду книжкового мистецтва, є справжні шедеври. Французькі художники-гравери досягли у другій половині XVIII ст. високого професійного рівня: у невеличких за розмірами ілюстраціях гравери вирізьблювали цілі сцени з найдрібнішими деталями, демонструючи чудеса технічної майстерності.

Окремі друкарі приділяли значну увагу загальній культурі книги. Ретельно відредаговані видання відомого французького книговидавця Н.Казена мали невеликі формати (у 18 або 24 частку аркуша) та друкувалися на якісному папері. Гармонійне поєднання змісту і форми забезпечувало цим виданням успіх у читачів.

В останню чверть XVIII ст. привернула до себе увагу видавнича діяльність драматурга П'єра Оґюстена Карона де Бомарше (1732–1799). Купивши за великі гроші шрифти англійського друкаря Дж.Баскервілла, він, починаючи з 1783 р., надрукував твори

М.Вольтера двома великими серіями: перша серія складалася з 70, друга — з 92 томів. Книги видавалися невеликими форматами.

Поряд із модними виданнями, що друкувалися невеликими форматами на якісному папері, з численними ілюстраціями на міді, у Франції користувалися попитом скромно оформлені книги таких письменників і філософів-просвітників, як Шарль Луї Монтеск'є, Жан-Жак Руссо, Дені Дідро та Жан Лерон д'Аламбер. Через пильну цензуру більшість книг цих авторів було видано за межами Франції.

Події Великої Французької революції (1789–1799), внаслідок яких були зруйновані основи феодалізму та знищено режим королівського абсолютизму, знайшли своє відображення і в книжковому мистецтві. У 1791 р. побачили світ два томи офортів гравера П'єра Ґабріеля Берто, створених за документальними малюнками художників Франсуа Свебаха та Луї Прієра Молодшого, під назвою «Події Французької революції».

Виникла і почала міцніти політична карикатура, яка набула характеру народного лубка. Це були маленькі, розфарбовані від руки офорти з гострими, дотепними підписами, виконані здебільшого невідомими народними майстрами. Особливою популярністю користувалися карикатури на короля з його родиною («Рідкісні тварини», «Повалений деспотизм»), на духівництво, дворянство, армію контрреволюційної коаліції.

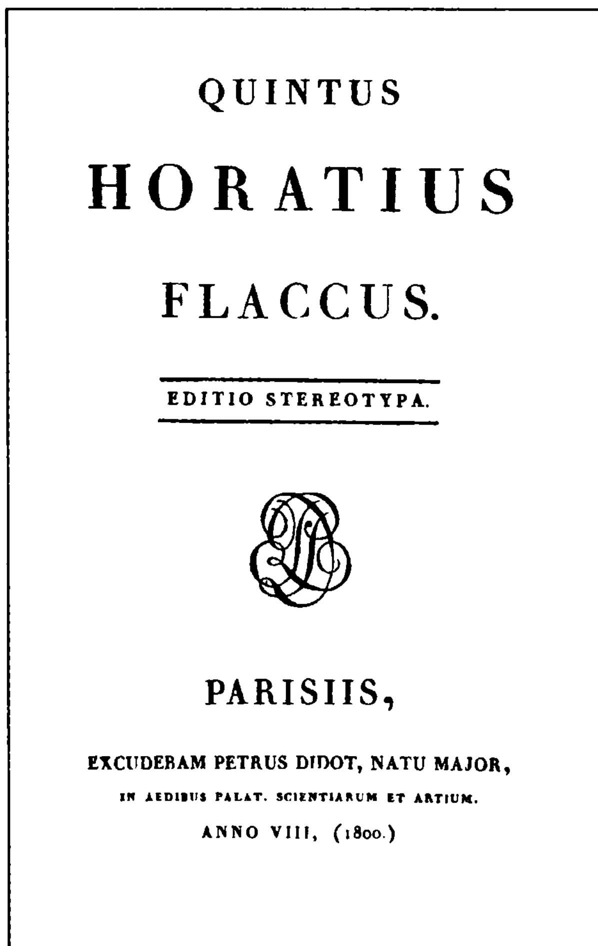
Серед французьких діячів XVIII ст. у галузі поліграфічного та паперового виробництва, книжкової справи і книготоргівлі найбільшу славу здобули представники родини Дідо. Їхні творчі досягнення характеризують стан книговидавничої справи у Франції XVIII ст.

Засновником фірми був Франсуа Дідо (1689–1757), який відкрив у 1713 р. в Парижі друкарню та книжковий магазин. Нагромадивши великий капітал, фірма Дідо у другій половині XVIII ст. стала найпотужнішою в Європі і виготовляла друковану продукцію для багатьох країн. Фірма розробляла і виливала друкарські шрифти, друкувала книги та журнали, володіла численними книжковими крамницями.

Один із синів засновника фірми — Франсуа Амбруаз Дідо (1730–1804) — удосконалив винайдений англійським друкарем та словолитником Дж.Баскервіллом веленевий папір (від франц. *velin peau de velin* — тонкий пер-

ABCDEFGHI
JKLMNOPQRS
TUVXYZabcef
ghijklmnopqr
stuvxyz123456
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZab
cdefghijklmnop
qrstuvwxyz

Класицистична дідо-антиква. Пряме та курсивне накреслення. Париж. 1775 р.


QUINTUS

HORATIUS

FLACCUS.

EDITIO STEREOTYPA.

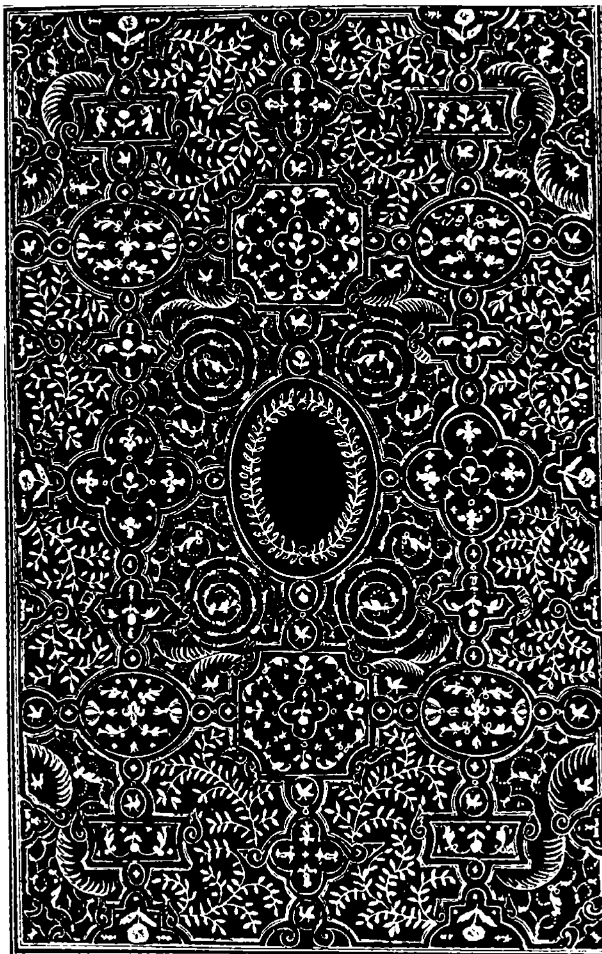
PARISIIS,

EXCUDEBAM PETRUS DIDOT, NATU MAJOR,

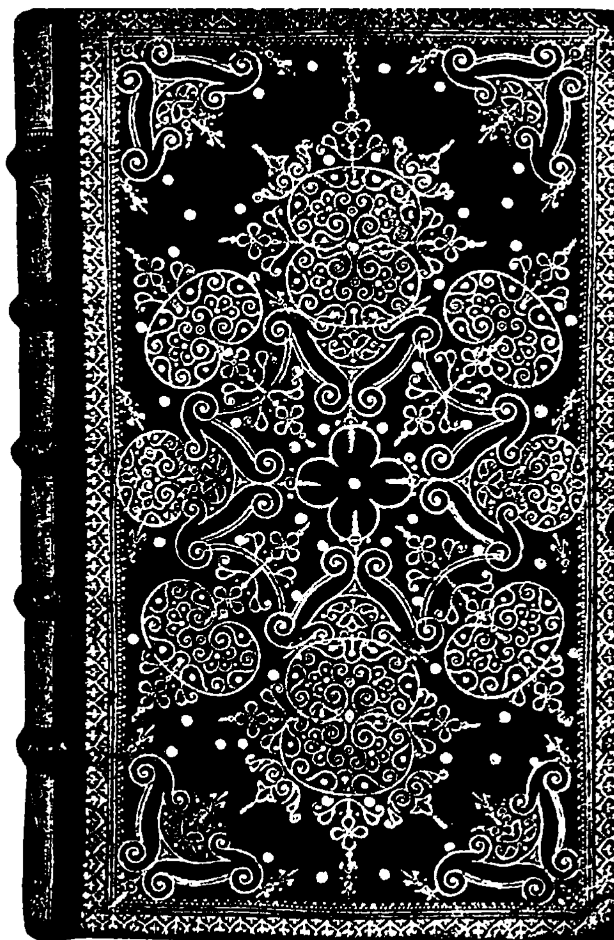
IN AEDIBUS PALAT. SCIENTIARUM ET ARTIUM.

ANNO VIII, (1800.)

Горацій. Вибрані твори. Титульний аркуш, складений класицистичною дідо-антиквою. Луврська друкарня. Париж. 1800 р.



Шкіряна палітурка, оздоблена у стилі а ля фанфаре. Париж. Друга половина XVI ст.



Шкіряна палітурка, оздоблена у стилі пуантиль. Париж. XVII ст.

гамент) і друкарський стан, замінивши деякі дерев'яні деталі на металеві; разом зі своїм сином Фірменом Дідо (1764–1836) він вніс зміни і встановив чіткі правила друкарської системи мір, якою почали користуватися європейські словолитні; використавши шрифтову графіку видатного італійського художника книги та словолитника Дж.Бодоні (1740–1813), Ф.А.Дідо створив чудовий антиквений шрифт, який одержав назву *дідо-антиква*.

Фірмен Дідо вперше у друкарській практиці використав процес *стереотипування* (виготовлення точних копій із друкарських складальних форм, за допомогою яких пізніше виливають нові суцільні друкарські форми для повторного тиражування), що значно здешевило процес виготовлення книжок і знизило вартість одного примірника.

Брат Фірмена Дідо — П'єр Дідо (1761–1853) — прославився як видавець розкішних «видань Лувра» (Луврської друкарні).

Прекрасно оформлені книги П.Дідо, виготовлені на високоякісному цупкому папері чудовими антиквеними шрифтами, вилитими його братом Ф.Дідо, конкурували з книгами видатного італійського друкаря Дж.Бодоні.

На Міжнародній книжковій виставці у Парижі (1806) найкращими виданнями століття були визнані книга творів Вергілія (видавець Дж.Бодоні, Італія, 1793) і тритомне видання творів Ж.-Б.Расіна (видавець П.Дідо, Франція, 1801–1805). Крім того, зібрання творів Ж.-Б.Расіна було визнано шедевром друкарського мистецтва.

У французькому книжковому мистецтві кінця XVIII — початку XIX ст. з'явилися риси нового художнього стилю ампір, сформованого на естетиці класичних монументальних форм доби імператорського Риму та давньогрецької архаїки. У книгах П.Дідо цього періоду шрифти набули ще більшої контрастності між основними та допоміжними елементами, а рисунок літер став більш геометричним. В цілому художнє оформлення у книгах П.Дідо, починаючи від накреслення шрифту, складання, верстання шпальт і закінчуючи виготовленням графічних прикрас та гравійованих на міді ілюстрацій, набуло холодної розсудливості, суворості й академічності.

Професійний рівень паризьких і ліонських палітурників, які, до речі, старанно запозичували технічні прийоми створення нової (ренесансної) книги в італійських майстрів, до

середини XVI ст. значно підвищився; з другої половини століття французькі майстри стали справжніми законодавцями моди у галузі європейського палітурного мистецтва, започатковуючи протягом кількох століть все нові й нові художньо-стильові напрями.

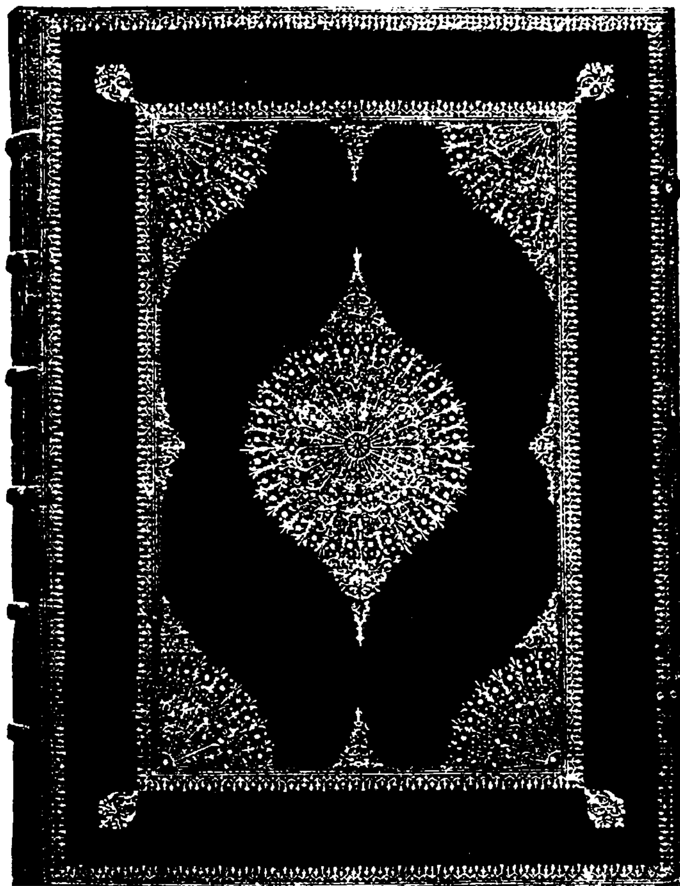
У другій половині XVI ст. на основі штампів для тиснення золотом типу азюре провідний французький палітурник Ніколя Ев розробив новий напрям в оздобленні палітурок — *а ля фанфаре* (a la fanfare). Цей стильовий напрям являв собою щільне золочення всієї поверхні палітурної кришки дрібними штампами, на яких були вирізьблені квіти з листям, лаврові гілки, а також декоративні прикраси у вигляді спіралей, овалів і квадратів. Усередині квадратів містилися по чотири півкруги у різних сполученнях.

У стилі а ля фанфаре були оздоблені оправи з різнокольорового марокену для багатьох книжок із бібліотек Маргарити Валуа та Марії Медичі.

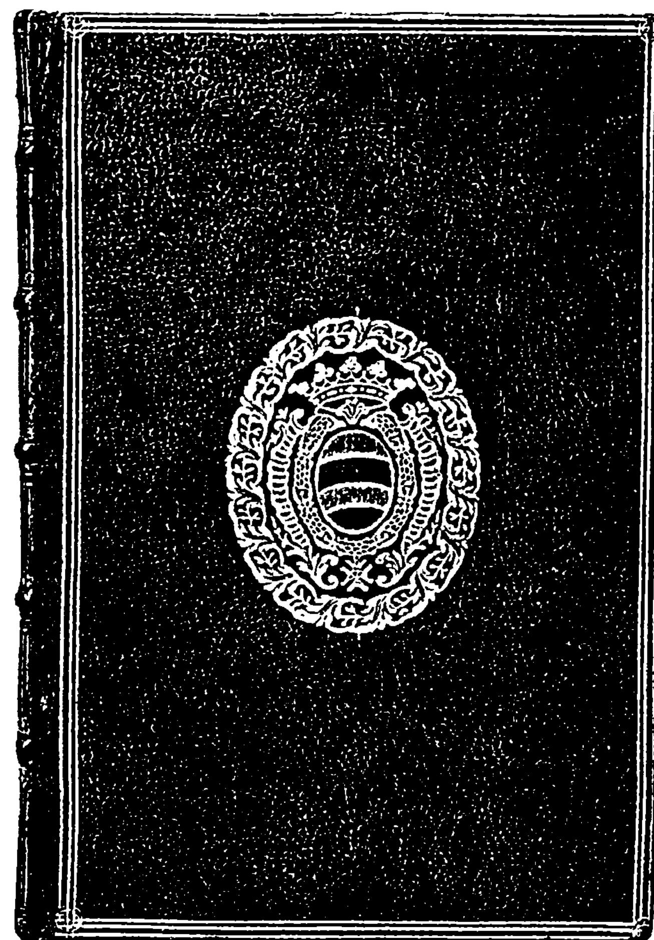
У XVII ст. спочатку Франція, а потім інші країни Європи захопилися оправами, оздобленими в так званому крапковому стилі (*пуантиль*), який 1620 р. започаткував французький палітурник Ле Гаскон. Його техніка оздоблення шкіряних оправ (як правило, марокен червоного кольору) відзначалася тим, що орнаментально-декоративні мотиви компонувалися не з тонких ліній, а з дрібних крапок, які утворювали тонкі лінії. За допомогою цієї техніки золочення оправ майстри виконували складні та водночас ніжні декоративні візерунки.

Ле Гаскон розробив також систему оздоблення внутрішньої частини лицьової сторінки оправи — так званої дублюри. На цю сторінку наклеювали тонку шкіру і по ній виконували декоративне золочення за допомогою тиснення.

Прийоми оздоблення оправ, започатковані Ле Гасконом, досить швидко запозичили європейські країни: в Голландії, наприклад, пуантильний стиль використовувався для оздоблення оправ ельзевірівських видань, які «одягалися» у марокен зеленого кольору; в Англії крапкові прикраси виконувались у сполученні зі стилізованими зображеннями тюльпанів та інших квітів і рослинних форм. У другій половині XVII ст. в європейських країнах на ярмарках продавалися різноманітні штампи для тиснення, виготовлені у дусі Ле Гаскон. В Італії стали популярними «гасконівські»



Шкіряна палітурка, оздоблена у стилі левантель. Париж. XVII ст.



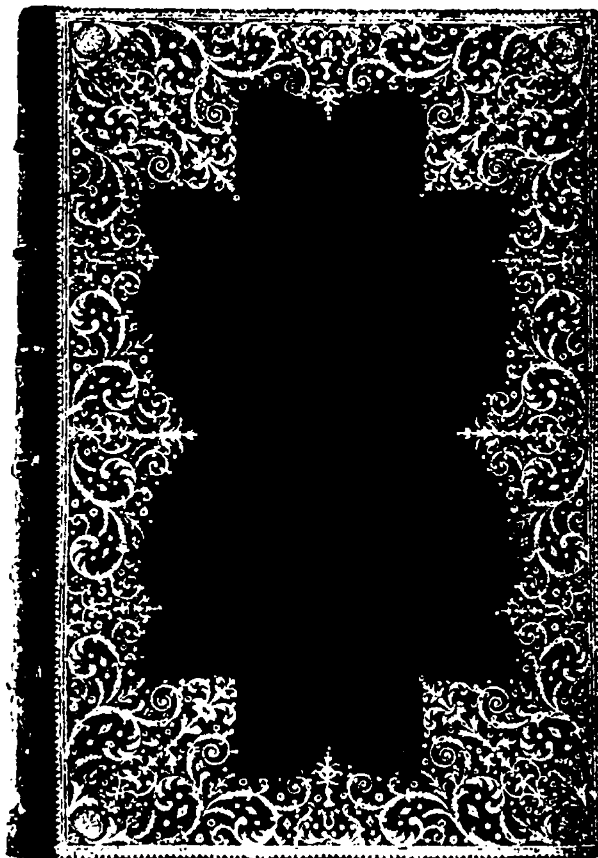
Шкіряна палітурка, оздоблена в майстерні родини Паделуп. Париж. Середина XVIII ст.

штампи, малюнок яких нагадував віяло: цілий круг у вигляді розетки — для оздоблення середини палітурної кришки, півкруг — для оздоблення бордюрних рамок, чверть круга — для оздоблення кутів. Цей стиль отримав назву *левантель*.

Європейські майстри-палітурники, крім штампів-пластин і штампів-ролей, почали використовувати нові штампи — філетки, — профілі яких мали форму серпа. Тиснення філеткою виконувалося гойданням упередназад — на зразок маятника.

Наприкінці XVII — у першій половині XVIII ст. з'явився новий напрям у палітурному мистецтві Франції, одним із головних гасел якого стала відмова від надмірного прикрашання книги. Наприклад, оправи для книг Людовіка XIV оздоблювалися так: по краях палітурних кришок витискали тонкі золоті бордюрні рамки, а посередині лицьової кришки оправи розміщували або суперекслібрис у вигляді герба, або подвійну монограму.

На початку XVIII ст. відомі французькі палітурники з родини Паделуп започаткували нову художню систему оздоблення оправ дрібними штампами: мереживний стиль (*дентель*), який також став широковідомим у країнах Західної Європи. Згодом один із представників цієї родини — Антуан-Мішель Паделуп, придворний палітурник французького короля, почав виготовляти знамениті мозаїчні шкіряні оправи, оздоблені декоративним золоченням за допомогою дрібних штампів. У другій половині XVIII ст. провідним французьким палітурником мереживного стилю став Ніколя-Дені Дером Молодший.



Шкіряна оправа, оздоблена у мереживному стилі (дентель). Ніколя-Дені Дером. Париж. Друга половина XVIII ст.

У добу *рококо* для невеличких витягнутих томиків іноді виготовляли оправи з тонкого, прозорого пергаменту, яким потім обтягували картонні палітурні кришки. На зворотному боці прозорого пергаменту художники виконували кольорові зображення, а потім (після обтягування картонних кришок пергаментом) на чорному тлі корінця оправи витискали золотом прізвище автора та назву книги.

Наприкінці XVIII — в першій чверті XIX ст. у Франції, Англії та інших країнах Європи, у добу розквіту в архітектурі та декоративному мистецтві художнього стилю *ампір* (остання стадія класицизму), для книжкових оправ (формати книг значно збільшилися) почали використовувати добре вичинені сап'янові шкіри з чистими, виразними кольорами. Палітурні кришки оздоблювали підкреслено скромно: тонкі золоті лінійні рамки в різних комбінаціях (одна, подвійна або хвиляста лінійки) витискали вздовж палітурних кромок; дзеркало лицьової палітурної кришки здебільшого залишалося чистим; іноді в її центральній частині розміщували герб або монограму замовника, декоративне зображення військових емблем імператорського Риму чи давньогрецькі орнаментальні мотиви. Головну увагу приділяли оздобленню корінця, де навіть бинти, які поділяли його поверхню на частки, розглядались як компоненти загальної композиції корінця. Цей стиль в оздобленні книжкових оправ отримав назву *етруський*. Іноді його називають англійським через те, що найбільшою популярністю він користувався в англійських палітурників.

Нагадаємо, що з XVI і до середини XIX ст. видавничі оправи друкарями не виготовлялися. Лише друкарі, які мали власні палітурні майстерні, робили палітурки для невеликої кількості примірників своїх видань. Це Альд Мануцій в Італії (початок XVI ст.), Антон Кобергер та Ерхард Ратдольт у Німеччині (початок XVII ст.), фірма Ельзевірів у Нідерландах (протягом XVII ст.), нідерландські видавці географічних атласів із родини Блау (XVII–XVIII ст.), ліонські та паризькі

книговидавці (в різні часи) і багато інших підприємців.

Очевидно, перелічені видавці та друкарі оздоблювали оправи своїх видань лише для конкретних осіб. Такі палітурки не були видавничими тому, що для кожного примірника вони виготовлялись індивідуально, і вирішальним тут був смак покупця.

Можна назвати видавничими обкладинки з пергаменту або цупкого паперу, які іноді виготовляли для брошур авґсбурзькі видавці Е.Ратдольт і Г.Шенсперґер. Такі обкладинки (іноді скупо оздоблені) скріплювалися з книжковим блоком по корінцю.

В цілому ж майже до середини XIX ст. книги, як і раніше, продавались у вигляді скомплектованих, але окремих зошитів. І кожен, хто придбав комплект зошитів, звертався у палітурну майстерню, де ці зошити зшивали в книжковий блок і виготовляли та оздоблювали на смак замовника палітурку.

Слід зазначити, що вже у XVIII ст. деякі видавці прикрашали паперові обкладинки для популярних брошур орнаментом або дереворитними картинками, а для календарної продукції, яка мала великий попит, виготовляли скромно оздоблені оправи.

Починаючи з кінця XVII ст. французькі художники перехопили у німецьких майстрів пальму першості в галузі мистецтва оздоблення екслібрисів. Композиції геральдичного характеру значно ускладнились.

У добу правління французьких королів Людовіка XV та Людовіка XVI — добу розвитку художнього стилю рококо — французькі художники й аматори створюють велику кількість чудових книжкових знаків. У середині XVIII ст. з'являються екслібриси вензелевого характеру у вигляді переплетених перших літер імені та прізвища власника книжкової колекції; іноді вензелі оточені рамкою, виконаною в дусі вимог естетики рококо або обрамлені декоративними елементами архітектурного характеру. На другу половину XVIII ст. припадає поява сюжетно-декоративних або суто сюжетних книжкових знаків. З'являються екслібриси, на яких зображені інтер'єри бібліотек замовників. Вже у XVIII ст. почалося колекціонування книжкових знаків.

Протягом усього часу від появи книгодрукування в Європі велася робота не тільки з удосконалення технології друкарських процесів, структури видань і підвищення рівня книжкового мистецтва, а й з удосконалення паперовиробництва.

Нагадаємо, що у XVII ст. в Європі виникло багато великих і дрібних друкарень, які поступово нарощували тиражі. Кожен друкар намагався створити певний запас паперу для безперебійної роботи друкарні. Тому хоча й кількість папероробних млинів зростала, паперу не вистачало.

У 1670 р. була винайдена машина-рол, за допомогою якої механізували процес розмелювання рослинної маси, що дало можливість виготовляти значно більше якісного паперу. Однак цей винахід, як і інші технологічні вдосконалення у галузі паперовиробництва, зробив актуальною потребу механізувати весь паперовиробничий цикл.

Цю проблему вдалося розв'язати лише наприкінці XVIII ст. французові Ніколя-Луї Роберу (1761—1828). За його проектом на кошти англійських спонсорів братів Віллі та Генрі Фурдріньє англійський механік Брайн Донкін у 1804—1805 рр. спорудив дві парові папероробні машини. Машини-самочерпалки Луї Робера зробили справжню революцію в галузі паперовиробництва. Замінивши трудомістку ручну працю робітників-черпальників, ці машини почали тріумфальну ходу по країнах світу. За їх допомогою паперу стало вироблятися набагато більше.

КНИГОДРУКУВАННЯ В АНГЛІЇ

На початку XVI ст. книгодрукування в Англії розвивалось у важких умовах цензорського нагляду. Королівська влада присікала будь-які спроби розповсюдження реформаторських ідей. Король Генріх VIII у 1536 р. наказав стратити Вільяма Тіндейля тільки за те, що той на материку видрукував Біблію у власному перекладі англійською мовою.

Згодом король дещо послабив цензуру з політичних міркувань і дав можливість друкувати в Англії книги національною мовою.

В середині століття майстерність англійського друкування почала зростати, а деякі видання, наприклад, друкаря Джона Дея, навіть не поступаються за книгодрукарським мистецтвом книгам, виготовленим у друкарнях материкової Європи. Велика роль у розвитку видань наукової та навчальної літератури англійською мовою належить друкарням університетів у Кембриджі та Оксфорді.



Дж. Боккаччо. Декамерон. Титульний аркуш. Вільям Джаггард. Лондон. 1620 р.

Цензорські обмеження в Англії діяли і в XVII ст. Друкарі могли видавати книги лише в Лондоні, Оксфорді, Кембриджі та, пізніше, в Йорку. Зокрема, в Лондоні у 1637 р. право працювати було надано лише двадцяти друкарям і чотирьом словолитникам.

Протягом усього XVII ст., незважаючи на жорстокі обмеження, англійські друкарні все ж таки видавали національну літературу: лондонський друкар Вільям Джаґґард друкує у 1620 р. «Декамерон» Дж.Боккаччо, а у 1623 р. — драми В.Шекспіра. За підтримки О.Кромвеля в період правління республіканців (50-ті роки) провідний англійський друкар Томас Ройкрофт видав лондонську багатомовну (9 мов) Біблію у 6-ти томах форматом ін-фоліо.

Для того, щоб стежити за книговидавничою справою, була створена єдина гільдія, до якої входили і видавці, і друкарі, і книготорговці. Природно, що в таких умовах англійське книгодрукування не мало майбутнього, тому в 1693 р. королівська влада скасувала всі цензорські заборони. Наприкінці XVII ст. друкарні виникли майже в усіх містах Англії.

У цей час в Англії, окрім друкарень, було засновано багато словолитень і паперових фабрик. Активний розвиток книгодрукарської справи, на жаль, не супроводжувався під-

ABCDEF
GHIKLM
NOPQRS
abcdefghijkl
mnopqrstuv
wxyzæ

Антиква Вільяма Кезлона. Лондон. 1734 р.

несенням друкарського мистецтва — друкарям ще бракувало досвіду, необхідного технічного обладнання та хороших вітчизняних друкарських шрифтів.

Лише у 1720 р. англійський майстер шрифту Вільям Кезлон (1692–1766) у Лондоні побудував словолитню, в якій почав виготовляти друкарські шрифти, створені ним на основі антиквених шрифтів італійця А.Мануція, француза К.Гарамона та зразків давніх римських написів на кам'яних спорудах. У 1734 р. В.Кезлон надрукував видання, в якому подав 52 зразки нових антиквених і деяких східних (коптського, арабського та ін.) шрифтів. Це, безумовно, сприяло популяризації творчого доробку В.Кезлона. Його чіткі й красиві антиквені шрифти, створені в бароковому дусі, використовувалися друкарями Західної Європи та Америки майже до початку XIX ст.

У середині XVIII ст. став широковідомим ще один англійський майстер книги — Джон Баскервілл (1706–1775). У 1750 р. в місті Бірмінґемі він заснував друкарню разом зі словолитнею та млином для виготовлення паперу. Дж.Баскервілл почав виливати за своїми проектами шрифти, які значно відрізнялися від шрифтів його попередника В.Кезлона. Крім цього, він удосконалив склад чорної друкарської фарби, а також першим серед європейських друкарів почав використовувати веленевий папір, виготовлений за технологією Джеймса Ватмана (Уотмена, 1702–1759). Це гладкий і шовковистий папір із ганчір'яної маси, який набував цих якостей після проходження між нагрітими мідними валами.

Після семирічної підготовчої роботи Дж.Баскервілл надрукував новими антиквеними шрифтами на веленевому папері свої перші видання — твори Вергілія (1757), «Втрачений рай» Дж.Мільтона (1758), — які відразу були помічені майстрами книги й отримали широку пресу не тільки в Англії, а й у Франції, Італії, Німеччині, Нідерландах та інших країнах. Дж.Баскервілл розробив новий стиль оформлення книги, який відзначався друкарською суворістю: митець майже повністю відмовився від використання ілюстрацій і орнаментальних прикрас, віддавши перевагу шрифтовому оформленню книги.

Антиквені шрифти Дж.Баскервілла, які відрізнялися від шрифтів француза К.Гарамона (перша половина XVI ст.) і англійця В.Кезлона значно більшою контрастністю між

PUBLII VIRGILII

MARONIS

BUCOLICA,

GEORGICA,

ET

AENEIS.

BIRMINGHAMIAE:

Typis JOHANNIS BASKERVILLE.

MDCCLVII.

Вергілій. Вибрані твори. Титульний аркуш, складений антиквою Джона Баскервілла. Бірмінгем. 1757 р.

основними та допоміжними штрихами в побудові літер, науковці класифікують як шрифти так званої *перехідної форми*. На основі графіки цих шрифтів наприкінці XVIII ст. були розроблені шрифти класицистичного напряму, які мали ще більшу контрастність, ніж шрифти Дж.Баскервілла. А його новий стиль в оформленні книги підхопили й розвинули такі видатні майстри книги, як Ф.Дідо у Франції та Дж.Бодоні в Італії.

Провідний веймарський книговидавець Фрідріх Йоганн Юстін Бертух у своєму «Журналі розкоші та мод» (1793) з приводу реформи в галузі книжкового мистецтва, яка зачепила багато європейських країн, писав, що Дж.Баскервілл в Англії своїм чудовим виданням Вергілія не тільки пробудив Європу від сплячки, а й проголосив необхідність реформувати книжкове мистецтво. Тому за ним рішуче пішли такі провідні майстри книги, як Х.Ібарра в Іспанії, П.Фурньє і Ф.Дідо у Франції, Дж.Бодоні в Італії, І.Хас у Швейцарії та І.Брайткопф у Німеччині. Вони, за словами Бертуха, «позбулися старого мотлоху у своїх друкарнях і відкрили шлях новим чудовим шрифтам і хорошому смаку».

P. VIRGILII MARONIS

BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen *TITYRUS.*

MELIBOEUS, TITYRUS.

TITYRE, tu patulæ recubans ſub tegmine fagi
Silveſtrem tenui Muſam meditaris avena:
Nos patriæ fines, et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
Formoſam reſonare doces Amaryllida ſilvas.
T. O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit:
Namque erit ille mihi ſemper Deus: illius aram
Sæpe tener noſtris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipſum
Ludere, quæ vellem, calamo permiſit agreſti.
M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis
Uſque adeo turbatur agris. en ipſe capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco:
Hic inter denſas corylos modo namque gemellos,
Spem gregis, ah! ſilice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, ſi mens non læva fuiſſet,
De cœlo tactas memini prædicere quercus:
Sæpe ſiniſtra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iſte Deus qui ſit, da, Tityre, nobis.
T. Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic noſtræ ſimilem, quo ſæpe ſolemus
Paſtores ovium teneros depellere fœtus.
Sic canibus catulos ſimiles, ſic matribus hœdos
A Noram:

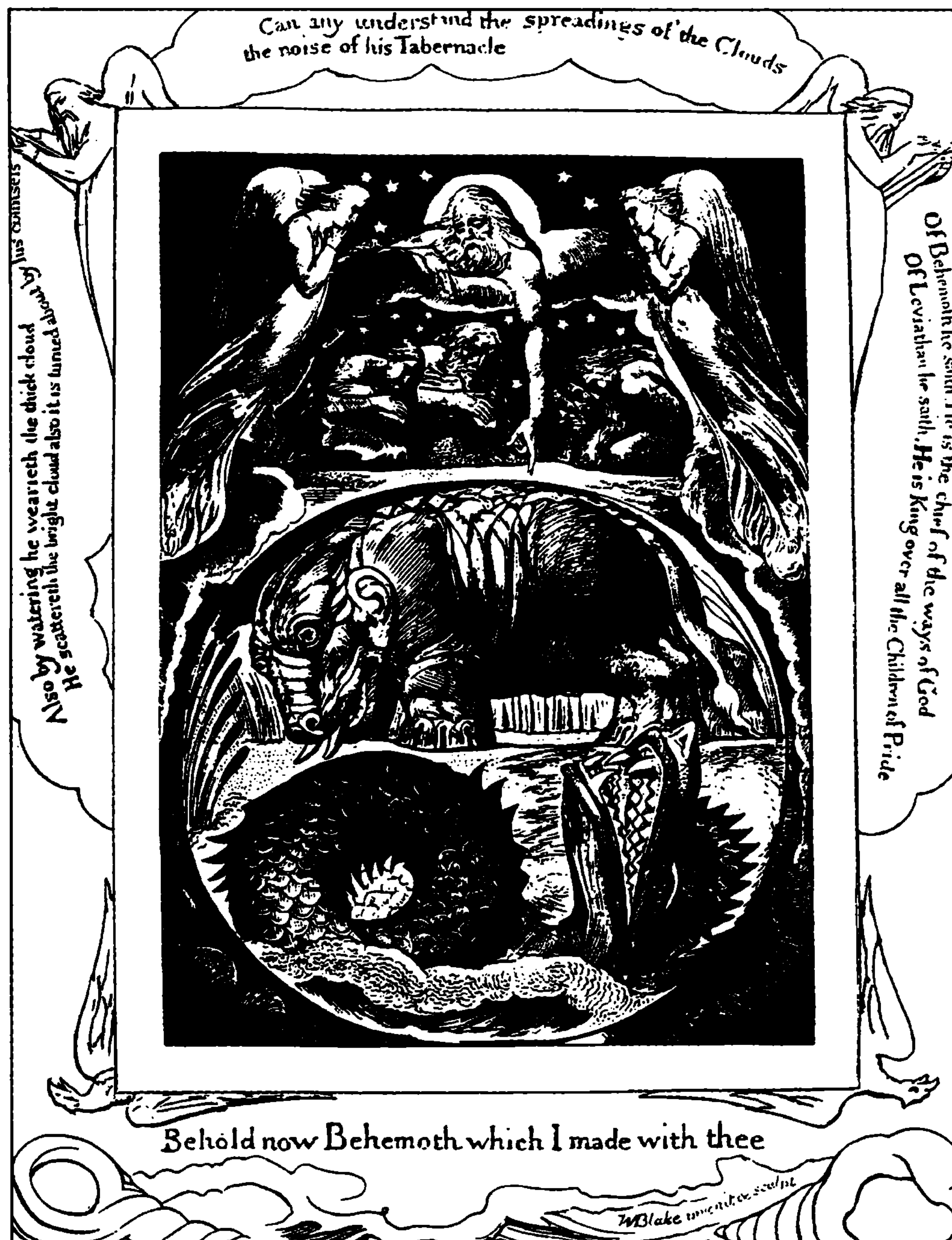
Вергілій. Вибрані твори. Сторінка. Антиква Джона Баскервілла. Бірмінгем. 1757 р.

Думка Ф.Бертуха про велике значення книжкового мистецтва у розвитку національної культури не втратила актуальності і в наш час: «Я вважаю щасливим той момент у житті будь-якої нації, коли вона почне вдосконалювати своє книгодрукування та випускати розкішні видання тих чудових пам'яток своєї культури, які свідчать про високі успіхи у мистецтвах і науках. Подібне явище завжди є ознакою загального благоденства, зростаючого багатства, а також любові до наук і мистецтв, які пом'якшують натуру та облагороджують характер нації».

Після смерті Дж.Баскервілла його друкарське обладнання придбав французький драматург П.Бомарше.

Серед відомих англійських друкарів XVIII ст. слід відзначити й таких, як Вільям Боуер, Вільям Балмер і Томас Бенелі.

В.Боуер спеціалізувався на виданні розкішних подарункових видань (наприклад, його знамените 9-томне видання творів Шекспіра з гравюрами на міді, видане протягом 1791–1804 рр.) і друкував книги навіть на замовлення Королівської академії.



Вільям Блейк. Книга Йова. Ілюстрована сторінка. Опуклий офорт. Лондон. 1825 р.

Т.Бенелі, діяльність якого припадає на останні роки XVIII — початок XIX ст., прославився завдяки видрукуваній ним 5-томній "Історії Англії" Девіда Г'юма.

У XVIII ст. плідно працювали університетські друкарні в Оксфорді та Кембриджі. Крім навчальної та наукової літератури, в Оксфорді побачило світ 16-томне видання творів Шекспіра (1744).

В останню чверть XVIII — на початку XIX ст. помітним явищем стали видання, оформлені англійським художником книги Вільямом Блейком (1757–1827). В.Блейк був поетом, художником, гравером і майстром книжкової графіки.

Художнє оформлення для власних поезій В.Блейк робив сам. Він створював зображення і писав тексти кислототривким лаком на мідних пластинах, після чого протравлював пластини в азотній кислоті й одержував щось подібне до сучасного штрихового кліше для високого друку. Сам художник називав свою техніку «дерев'яною гравюрою на міді».

Технічні труднощі не давали майстрові можливості тиражувати свої книги, тому поема «Мільтон» (1804–1808) відома у чотирьох примірниках, а поема «Єрусалим» (1804–1818) — у шістьох, причому один примірник розмальований автором від руки.

Оформлюючи власні книги, художник дійшов до розуміння книги як цілісного художнього ансамблю, де важливе все: формат книги і розмір шпальти, виразна гарнітура і кегль

шрифту, розміри книжкових полів, колір у книзі, якість паперу, чіткість друку тощо.

Творчі пошуки В.Блейка не були повною мірою оцінені сучасниками, проте через століття англійські художники зацікавилися його доробком у галузі книжкового мистецтва, доповнили та розвинули його.

В англійському палітурному мистецтві майже до середини XVI ст. тримався ґотичний стиль оздоблення оправ зі шкіри коричневого та темно-червоного кольору, а також оправ із оксамиту і шовку, прикрашених ручною вишивкою та дорогоцінними каменями.

Суто англійський стиль в оздобленні оправ зі шкіри запропонували лише наприкінці XVI — на початку XVII ст. майстер-палітурник Семюель Мірн зі своїм сином Чарльзом. Слід зазначити, що в основі цього стилю лежала художня система декорування поверхні оправ, досить виразно розроблена французом Ле Гасконом.

У другій половині XVIII ст. в Англії набули популярності оправи з марокену, оздоблені палітурником Роджером Пейном. Його художній манері було властиве повернення до традицій майстрів минулого, в тому числі й до методики С.Мірна.

Р.Пейн усе виконував сам: від ретельної обробки шкіри типу марокен — і до вирізьблення декоративних рисунків для нових штампів. Він почав використовувати для оправ так звану *російську юхту* (спеціально оброблена шкіра великої рогатої худоби, коней, свиней). У майстерні Р.Пейна виготовлялися оправи здебільшого для книг двох відомих в Англії книголюбів — Кречерроуда та лорда Спенсера.

Художній стиль ампір (класицизм) почав формуватися в період імперії Наполеона I у Франції та виявлявся перш за все в архітектурі парадною величністю монументальних комплексів.

В англійському мистецтві наприкінці XVIII — на початку XIX ст. також почали з'являтися риси класицистичного стилю. Як уже згадувалося, в Англії цей стиль з використанням орнаментальних взірців етруського та античного мистецтва отримав назву *етруський*, або англійський.

До речі, в палітурній справі етруський стиль (у своїй концептуальній основі) почав складатися ще у Франції 80-х років XVIII ст. Його започаткував палітурник Н.Дером, оздоблюючи шкіряні оправи з використанням зразків античного декоративного мистецтва. Але через революційні події в країні цей художній напрям не був художником розвинутий і завершений.

Видатними англійськими майстрами оздоблення шкіряних оправ у класицистичному стилі були брати Боцеріан, творчий доробок яких вплинув на багатьох палітурників європейських країн, у тому числі і Франції.

КНИГОДРУКУВАННЯ В ІСПАНІЇ

Культурне життя Іспанії в XVI–XVII ст. перебувало під постійним цензорським контролем інквізиції, яка була ярим противником реформаторських ідей.

Однією з відомих друкарень Іспанії на початку XVI ст. була друкарня, заснована у місті Севільї (1502) Якобом Кромберґером. Цей майстер виготовляв тут книги спільно з польським друкарем Станіславом.

У 1508 р. Я.Кромберґера запросили в Португалію для створення друкарні при королівському дворі. Прибувши до Лісабона разом із сином Хуаном, друкар успішно справився з завданням. А Хуан пізніше виїхав до Мексики і 1539 р. в місті Мехіко заснував першу на Американському континенті друкарню.

За наказом іспанського кардинала Франциска Хаменіса (голови інквізиції) поблизу Мадрида у містечку Алькалі в 1508 р. був заснований університет, головним завданням якого стало розповсюдження в Іспанії католицької ідеології. В університетській друкарні за період 1514–1517 рр. друкар Гіллен де Брокар надрукував Біблію в 6 томах із паралельним текстом чотирма мовами: давньоєврейською, халдейською, грецькою та латинською. За успіхи у книгодрукарській справі Г.Брокар 1523 р. отримав титул «Королівський типограф».

У XVI ст. в Іспанії книгодрукарськими осередками були також Саламанка, Сараґоса, Барселона і Мадрид. У Мадриді перша друкарня почала діяти з 1566 р. Книговидавець Хуан де ла Куест підготував і видав у Мадриді протягом 1605–1615 рр. перший і другий томи широковідомого роману Міґеля де Сервантеса «Дон Кіхот».

Жорстоке придушення вільнодумства з боку інквізиції тривало майже до початку XVIII ст.; навчальний процес в університетах і школах, друкарська справа та видавнича діяльність

Мігель де Сервантес. Дон Кіхот. Титульна сторінка. Хуан Куест. Мадрид. 1605 р.

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVIXOTE DE LA MANCHA,
Compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR, Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.

Año,  1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

Мігель де Сервантес. Дон Кіхот. Початкова сторінка. Хуан Ібарра. Мадрид. 1780 р.



PARTE PRIMERA.

VIDA

DE MIGUEL DE CERVÁNTES.

Miguel de Cervántes Saavedra, hijo de Rodrigo Cervántes, y de Doña Leonor de Cortinas su muger, nació en Alcala de Henáres á 9 de Octubre del año de 1547 [1].

2 Los primeros años de su niñez estuvo en su patria: despues, siendo aun de corta edad, le lleváron á Madrid, donde se crió y avecindó. En esta Villa estudió [2] las letras humanas baxo la direccion, y en la escuela del erudito Maestro Juan Lopez Catedratico del estudio de ella. Es regular que sus padres tuviesen la idea de aplicarle a la teología, jurisprudencia, o medicina, que son las únicas profesiones útiles en España; pero la inclinacion que el mismo Cervántes confiesa haber tenido desde sus primeros años á la poesía [3], le hizo preferir esta ocupacion agradable y estéril á otras en que hubiera logrado mayor comodidad. Lo cierto es, que siendo muchacho, concurria en Madrid á las representaciones de Lope de Rueda [4], quien tenia ingenio singular para componer comedias y gracia natural para representarlas. Esta diversion que lisonjeaba el gusto de Cervántes, fué sin duda uno de los mayores estimulos que le induxéron á dedicarse del todo á estos estudios, y continuarlos en la escuela del Maestro Juan Lopez.

3 El año de 1568, teniendo ya cumplidos nuestro autor los veinte y uno de su edad, permanecia aun en dicha escuela, y era estimado sobremanera del Maestro Juan Lopez, como el mejor y mas adelantado de sus discípulos. Por esto en la relacion de las

TOM. I. A ij

суворо контролювалися духовними ієрархами. В таких умовах книг виходило небагато, на неякісному папері, а друкарська культура була досить низька.

Лише зі середини XVIII ст., коли до влади прийшов Карл III із династії Бурбонів, в Іспанії почали створюватися умови для розвитку науки, літератури і мистецтва. З'явилася можливість засновувати незалежні друкарні та видавати книги, які б мали читацький попит.

Найбільш відомим іспанським книгодрукарем другої половини XVIII ст. був Хоакін Ібарра (1725–1785). Він народився в Сараґосі у родині друкаря і, ставши дорослим, мав можливість ознайомитися з досягненнями англійця Дж.Баскервілла та італійця Дж.Бодоні в галузі книжкового мистецтва.

У 1772 р. Х.Ібарра надрукував бібліофільське видання творів римського історика Саллюстія («Змова Катіліни» та «Югуртинська війна») тиражем 120 примірників. Видання було двомовне: іспанською і латинською мовами. Латинський текст являв собою антикву малого кегля, а для іспанського, який займав більшу частину шпальти, пуансоніст Антоніо Спіноза вирізьбив чудовий курсив крупного кегля, який ще ніколи не використовувався для друку основного тексту.

У 1779 р. Х.Ібарру запросили працювати в друкарню Королівської академії, де він у 1780 р. виготовив ще один шедевр — чотири томи «Дон Кіхота» М.Сервантеса. В цілому підтримавши стильовий напрям, розроблений Дж.Баскервіллом і Дж.Бодоні, Х.Ібарра відмовився від їх принципу оформлення видань лише друкарськими засобами і продовжував оздоблювати книги декоративними прикрасами й ілюстраціями. Наприклад, у чотиритомному «Дон Кіхоті» було використано багато ілюстрацій, створених відомими художниками Антоніо Карнісеро, Хусепе дель Кастільйо та Хосе Брунете. У друкарні Королівської академії Х.Ібарра надрукував на якісному папері латинську Біблію (1781), а 1783 р. взявся за виготовлення багатотомної історії іспанської літератури, яку після смерті видатного друкаря завершила його дружина.

У 1798 р. в Іспанії з'явилася велика графічна серія — «Капричос», автором якої був великий іспанський живописець Франсіско Хосе де Ґойя (1746–1828). Альбом складався з 80 аркушів, виконаних самим художником у техніці офорта з акватинтою на мідних пластинах.



Франсіско Гойя. Аркуш із графічної серії «Капричос». Офорт з акватинтою. Мадрид. 1798 р.

Ф.Ґойя зумів продати лише двадцять сім комплектів, тому що з'явився королівський наказ із забороною поширювати аркуші цього альбому. Король Іспанії Карл IV добре пам'ятав, чим закінчилися революційні події у Франції 1793 р., — стратою короля Франції Людовіка XVI.

Крім того, Іспанія переживала якраз політичний та економічний занепад, і, можливо, у відверто сатиричних аркушах художника чиновники вбачали підтекст, який тлумачився не на користь королівської влади.

Після смерті Ф.Ґойї (1828) його офорти до «Капричос» в Іспанії були забуті, але з настанням доби формування романтизму вони набули великої популярності у Франції.

КНИГОДРУКУВАННЯ В БІЛОРУСІ

Початок книгодрукування на території Білорусі припадає на середину XVI ст. У м. Бересті (тепер Брест) 1553 р. за сприяння князя Миколая Радзивілла (Радивила) Чорного, канцлера Великого князівства Литовського і віленського воєводи, який відверто перейшов на бік Реформації, була створена друкарня для виготовлення польських кальвіністських

Псалтир із Часословом. Сторінка. Іван Федоров. Заблудово. 1570 р.

книжок. У 1553–1554 рр. краківський майстер Бернард Воєвудка видрукував тут кілька реформаторських друків, у тому числі й два польських видання Катехизису.

У 1558 р. в Бресті завдяки матеріальній допомозі Радзивілла Чорного була відкрита ще одна друкарня, в якій майстер Станіслав Мурмеліус надрукував багато видань антикатолицького змісту. Цьому друкарю приписують і виготовлення польської Біблії (1563). У науковій літературі вона отримала назву Брестська, або Радзивіллівська Біблія.

Важливе значення у розвитку білоруського національного книгодрукування мала друкарня в Несвіжі, заснована 1562 р. також Радзивіллом Чорним у його родовому маєтку. Визначний діяч Реформації та вчений Симон Будний (1530–1593) очолив цю друкарню і видрукував тут кириличний Катехизис.

У 1565–1580 рр. білоруський шляхтич Василь Тяпинський (1540–1604) у власній друкарні, яка почала діяти в одному з його маєтків, підготував і видрукував Євангеліє. Текст на шпальтах був розміщений у дві колонки: зліва церковнослов'янський, справа — білоруський.

Протягом 1568–1580 рр. діяла друкарня в Заблудові, створена Іваном Федоровим і Петром Мстиславцем, де вони надрукували Євангеліє учительне (1569). У тому ж році П.Мстиславець переїхав до Вільна, а І.Федоров у березні 1570 р. закінчив друкування Псалтиря з Часословом.

З 1616 р. почала діяти друкарня Могилівського Богоявленського братства. Тут надруковано Служебник (1616) і Учительне Євангеліє К.Транквіліона (1619). З 1680 р. братську друкарню очолював Максим Вощанка, під керівництвом якого видавалися гарно оформлені книги: Псалтир (1693), Акафісти (1693), Молитовник (1695), Діоптра (1698) та ін. З іменем М.Вощанки пов'язане нове піднесення білоруської книжкової гравюри. М.Вощанка разом із сином Василем почали виконувати не тільки ксилографії, але й гравюри на міді. Вони створили 16 гравюр до книги «Турецьке царство, описане Ріко» (1678), 23 гравюри до книги «Акафісти та канони» (1693), фронтиспіси до книг «Діоптра» (1698), «Небо нове» (1699), «Перло многоценное» (1699), «Книга житій святих» (1702), кілька великоформатних ксилографій, видрукованих на полотні, «Покладання во гроб Христа» (1708) та інші графічні аркуші.

У XVII ст. центром кириличного книгодрукування в Білорусі була монастирська друкарня, заснована в с. Кутейн (поблизу міста Орша) 1630 р. друкарем Спиридоном Соболем. Тут надруковано 20 книжок церковнослужбового та науково-полемічного характеру: «Букварь» С.Соболя (1631), «Істория про Варлаама та Йосифа» (1637), «Лексикон» Памва Беринди (1653) та ін. Друкарня проіснувала до 1654 р.

З 1612 р. до середини XVII ст. у місті Любча діяла друкарня, якою керував Петро Бластус із родини Кміта. У друкарні було виготовлено понад 50 видань переважно світського характеру.

Наприкінці XVII ст. на території Білорусі значно посилився вплив ідеології католицької церкви, що негативно позначилося на білоруському книгодрукуванні.

У XVIII ст. найпотужнішим білоруським книговидавничим осередком став Супрасльський монастир (тепер на території Польщі), друкарня якого задовольняла попит на церковнослужбову та духовну літературу.

Після приєднання території Білорусі до Росії (кінець XVIII ст.) книгодрукування рідною мовою скоротилося, бо це відповідало великодержавній політиці царизму. У Мінській губернській друкарні, заснованій 1797 р., друкувалися тільки офіційні розпорядження адміністрації та різноманітні звіти російською мовою.

Невеликі тиражі книг білоруською мовою видавалися іноді за межами Росії — в Женеві, Лондоні та Кракові.

КНИГОДРУКУВАНЯ В РОСІЇ

У Москві в середині XVI ст. виникли сприятливі умови для зародження книгодрукування. Наприкінці 40-х років при дворі Івана IV Васильовича (Грозного) сформувалося вузьке коло інтелектуалів і реформаторів — так звана Вибрана рада, яка стала неофіційним урядом Російської держави. До ради увійшли філософи, письменники, провідні суспільні діячі: улюбленець царя Олексій Адашев — людина з широким кругозором і великий книголюб; духівник царя протоієрей Благовіщенського собору Сильвестр, який прибув із Новгорода, де в нього діяла майстерня з виготовлення рукописів та ікон; митрополит Макарій — письменник, складач і редактор багатотомної «Четьї-Мінеї» («Читання щомісячні»); князь А.М.Курбський — письменник і військовий діяч; учені-монахи Артемій і Максим Грек. До речі, Максим Грек замолоду, під час навчання у Венеції, був близько знайомий з італійським книговидавцем А.Мануцієм.

Сам Іван Грозний також вважався книголюбом, мав чудову бібліотеку, був редактором 10-томного Лицьового зводу, проілюстрованого 16 тисячами мініатюр.

Підтримуваний Вибраною радою, Іван Грозний повів жорстоку боротьбу з боярами за централізацію державної влади та ліквідацію феодальної роздробленості. Він почав приєднувати до своєї держави великі території на Півдні та Сході: у 1552 р. було завойоване Казанське, а у 1556 р. — Астраханське ханства.

На нових землях почали виникати нові церкви та монастирі, які допомагали державі тримати місцеве населення в покорі, а для здійснення літургійних служб у цих храмах потрібна була велика кількість богослужбових книжок. Ченці-переписувачі в російських монастирях і майстернях, створених за наказом Івана Грозного, не встигали забезпечувати зростаючі потреби у церковній літературі. До того ж, майже у кожній книзі траплялися численні — іноді грубі — помилки. Це неодноразово підкреслював учений-монах Максим Грек (бл. 1475–1556), який, до речі, на прохання великого московського князя Василія III Івановича (1479–1533) приїхав до Москви з Греції ще у 1518 р. для виконання перекладів церковнослужбових книг.

У 1551 р. зусиллями Івана Грозного та митрополита Макарія був скликаний Стоглавий собор, на якому розглядалися питання про необхідність реформи в управлінні державою та церквою і, зокрема, питання про виправлення церковнослужбових книг. У постанові собору записано: «Ввести сувору духовну цензуру та конфісковувати невиправлені рукописи». Зрозуміло, що здійснювати такий контроль на великій території Росії було неможливо. Постала необхідність у друкованій багатотиражній книзі з науково відредагованим текстом. А для цього потрібно було знайти кошти та людей, які б знали друкарську справу.

Впровадження книгодрукування за допомогою іноземців зазнало поразки. У 1552 р. датський король Крістіан III послав до Москви друкаря Ганса Міссенгайма для друкування там лютеранської Біблії та ще двох богослужбових книг, перекладених російською мовою. Але спроба нав'язати Москві протестантизм не знайшла підтримки ні з боку Івана Грозного, ні з боку церковних ієрархів.

Перша московська друкарня, відома в науковій літературі під назвою Анонімна, виникла близько 1553 р. і за період до 1564 р. видала сім книжок — три Євангелія, два Псалтирі та дві Тріоді. У цих книгах не було вихідних даних — часу та місця видання, імені друкаря. Загальний друкарський рівень — складання рядків, верстання шпальт, друк — був ще низьким. Графіка друкарських шрифтів — а їх налічувалося (від вузького до широкого) п'ять накреслень — імітувала особливості московського півуставу рукописних книг кінця XV — початку XVI ст. Відомі історики книги О.Сидоров, Є.Немировський та інші вважають, що московські анонімні видання надрукували майстри Маруша Нефедьєв і Васюк Никифоров, причому їм допомагали Іван Федоров та Петро Мстиславець.

На початку 1563 р. за наказом Івана Грозного в Москві була заснована перша державна



Четвероєвангеліє. Початкова сторінка Євангелія від Марка. Москва. Близько 1556 р.

друкарня, у якій Іван Федоров і Петро Мстиславець надрукували першу точно датовану книгу — Апостол. Ця книга випущена 1 березня 1564 р. За технікою друку, якістю складання та художнім оздобленням Апостол значно перевершував анонімні видання. У книзі використана фронтиспісна ілюстрація, багато чудових заставок та ініціалів, виконаних у техніці гравюри на дереві, в'язеві рядки. Апостол був виданий великим форматом — в аркуш — і надрукований у два кольори кириличним шрифтом, створеним на основі московського півуставу XV–XVI ст.

Це видання було справді новаторським: І.Федоров відмовився від використання церковнослов'янських архаїзмів, неслов'янських зворотів і багатьох лігатур; шрифт легко складався і, найголовніше, легко читався. Апостол І.Федорова та П.Мстиславця протягом довгих років був неперевершеним мистецьким взірцем для друкарів слов'янських країн.

У 1565 р. І.Федоров з помічниками надрукував двома виданнями Часовник — збірку молитов (вечірні, ранкові та ін.), яку також використовували як навчальний посібник у школах.

Після видання Часовників книговидавнича діяльність І.Федорова та П.Мстиславця у Москві припинилася. Церковники чинили опір нововведенням Івана Грозного і, в тому числі, книгодрукарській діяльності І.Федорова та П.Мстиславця. За те, що друкарі видали Апостол і Часовник з науково відредагованими та виправленими текстами, церква звинуватила їх у вільнодумстві та єресі. Про переслідування друкарів у Москві І.Федоров напише пізніше в післямові до львівського Апостола (1574).

І.Федоров і П.Мстиславець змушені були покинути Москву. Як припускають науковці, попередньо домовившись із гетьманом Великого князівства Литовського Григорієм Олександровичем Ходкевичем про створення у Литві друкарні для видання православних книг, вони вирушили до Вільна, взявши з собою пуансони, матриці та майже всі дереворити.

У Москві книгодрукування продовжили учні І.Федорова — Андроник Тимофеєв Невєжа та Никифор Тарасієв. Протягом 1567–1568 рр. в Москві вони обладнали друкарню, у якій побачило світ перше післяфедоровське видання — Псалтир (1568). Після пожежі у Москві 1571 р., яка, можливо, знищила друкарню, А.Невєжа за наказом Івана Грозного почав створювати нову друкарню в Александровській Слободі біля Москви. Там у 1577 р. він надрукував ще одне видання Псалтиря.

Пізніше у Москві була створена потужна державна друкарня — Московський Печатний двір, де у 1589 р. А.Невєжа надрукував видання «Триодь постная». Під керівництвом А.Невєжі, а згодом його сина Івана Андроникова Невєжина, до 1611 р. у цій друкарні було видано 17 книжок.

У 1605 р. в Московському Печатному дворі почала діяти друга «изба», яку очолив друкар і палітурник Онисим Радишевський (походженням із Волині), що, можливо, вчився друкарської справи в Івана Федорова. Він видрукував тут Четвероєвангеліє (1606) з чудовими гравійованими на дереві зображеннями чотирьох євангелістів.

У період польсько-шведської інтервенції, за літописом, Московський «Печатний дом и вся штамба того печатного дела от всех врагов и супостат разорися и огнем пожжена бысть». Довелося продовжити книгодрукування у Нижньому Новгороді, куди друкар Никита Фофанов перевіз із Москви своє друкарське обладнання. У 1614 р. в Москві побудували

невелику друкарню, в якій Н.Фофанов видрукував Учбовий Псалтир (1615). Московський Печатний двір відбудували аж у 1620 р., а в 1622 р. тут діяло вже чотири майстерні, де працювали понад 80 майстрів. У середині століття друкарня стала ще потужнішою. У ній працювали понад 140 майстрів різних спеціальностей. За століття тут було видрукувано 483 книги. Отже, за рік у середньому видавалося по 5 книжок.

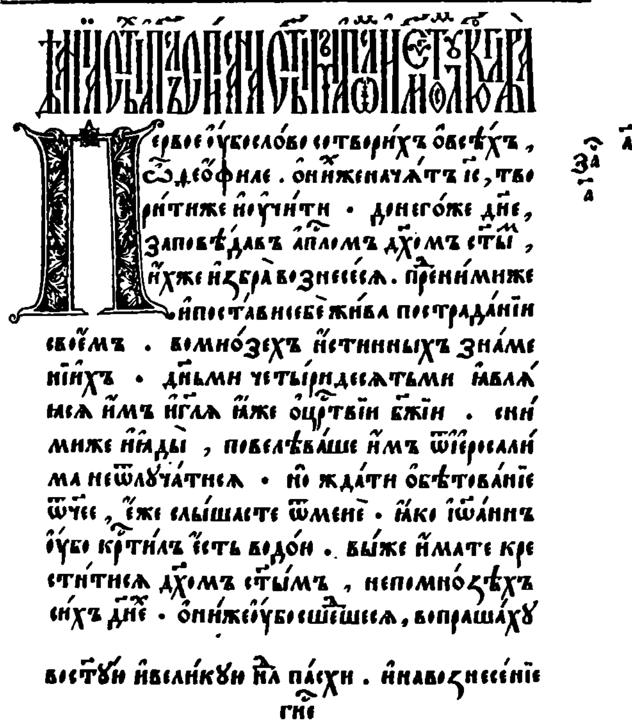
У 30–40-х роках XVII ст. ремісничий етап розвитку книгодрукування, коли майже всі процеси виготовлення друків виконував один майстер-універсал, змінився в Росії мануфактурним етапом, заснованим на поділі праці. Кожен майстер справно виконував свою роботу: складач, розборщик (той, хто розбирав друкарську форму і розкладав літери у гнізда каси), тередорщик (друкар), батирщик (накладав фарбу на друкарську форму), різьбяр пуансонів, словолитник (виготовляв матриці та виливав літери), палітурник, знаменщик (рисувальник), гравер. Найважливіше місце у Московському Печатному дворі займала «правильня» — відділ, де виконувалися переклади, редагування текстів, коректура та цензорський контроль. Серед «справщиків» працювали такі високоосвічені люди свого часу, як Федір Полікарпов-Орлов (1670–1731), Сильвестр Медведєв (1641–1691), Єпіфаній Славинецький, Арсеній Суханов та ін.

У Московському Печатному дворі 30-х років XVII ст. стала помітною діяльність Василя Бурцова-Протопопова, який узяв в оренду два друкарських верстати і найняв 25 майстрів. З 1633 по 1642 рр. він видав 17 книжок, приділивши головну увагу навчальній літературі. «Азбуку» він видав тиражем у 6000 примірників. Букварна література користувалася настільки великим попитом, що В.Бурцов змушений був перевидати свою «Азбуку» в 1637 р.

У 1648 р. в Москві вийшла знаменита книга українського та білоруського вченого-філолога Мелетія Смотрицького (1578–1633) «Слов'янська граматика», яка була доповнена текстами з творів Максима Грека, а також прикладами граматичного розбору речень. Ця книга М.Смотрицького була для свого часу видатним науковим твором. Нею користувалися в школах ще й у XVIII ст.

У 60-х роках XVII ст. видатний білоруський учений, письменник і педагог Симеон Полоцький (1629–1680), прибувши на запрошення царя Олександра Михайловича до Москви, став вихователем царських дітей. З його приїздом книговидавнича справа у Москві дещо пожвавилась. Але проти активної письменницької діяльності С.Полоцького виступили церковні ієрархи, вбачаючи у його творчості елементи єресі та розповсюдження «латинізму». Щоб сховати С.Полоцького від постійного нагляду з боку церковників і дати йому можливість друкувати свої твори, цар заснував у 1679 р. особисту царську друкарню.




Первое убо слово сотворихъ о всѣхъ, о Феофиле, онѣже начатъ Іс творити же и учити, до негоже дне, заповѣдавъ апостоломъ Дхомъ Стымъ, ихже избра вознесеся. Предними же и представи себе жива по страданіи своемъ, во мнозѣхъ истинныхъ знаменіихъ, деньми четыредесятьми являяся имъ, и глаголя яже о цртвіи бжіи. И с ними же ядый, повелѣваше имъ от Ерслима не отлучатися, но ждати обѣтованія Отча, еже слышасте от мене. Яко Іоаннъ убо крстилъ есть водою, вы же имате креститися Дхомъ Стымъ, не по мнозѣхъ сихъ днѣхъ. Они же убо сшедшеся, вопрошаху...

Апостол. Початкова сторінка. Іван Федоров і Петро Мстиславець. Москва. 1564 р.

Окрім полемічних брошур, С.Полоцький приділяв велику увагу виданням навчально-дидактичного характеру і, зокрема, букварям. У 1679 р. він видав «Букварь языка славенска, сиречь начало учения детям хотящим учитися чтению писаний». Для полегшення навчання у Букварі червоною фарбою були надруковані заголовки, ініціали, буквиці та «червоні рядки».

Згодом на основі букварів С.Полоцького почали розроблятися книги для читання (хрестоматії), а наприкінці століття Каріон Істомін видрукував «Букварь в лицах» (1694).



Каріон Істомін. Букварь в лицах. Сторінка видання, намальована та вигравійована Леонтієм Буніним. Москва. 1694 р.

У художньому оздобленні московських друків переважно використовувалася техніка гравюри на дереві. Мистецький рівень ксилографічних ілюстрацій у деяких книгах був не гіршим від гравійованих ілюстрацій київських майстрів різьбярства. Наприклад, граверові Зосиму належать чудові дереворити до першої повної російської Біблії 1663 р., серед яких вирізняється фронтиспісна гравюра на дереві із зображенням плану Москви та Кремля.

У деяких московських виданнях почали з'являтися і гравюри на міді. У 1647–1649 рр. надрукована перша російська книга, в якій використано 36 мідьоритів – «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» І.Вальхаузена. Для деяких книг С.Полоцького гравюри на міді виконували Симон Ушаков (1628–1686) та Афанасій Трухменський. Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. в Москві було видано кілька книг, повністю виконаних на мідних пластинах. Найбільш відомою з них є «Букварь в лицах» К.Істоміна, ілюстрації до якого малював і гравіював Леонтій Бунін (1694).

Слід нагадати, що у XVII ст. в Московській Русі, незважаючи на впровадження книгодрукування, рукописна книга не тільки не завмерла, а, навпаки, продовжувала широко розповсюджуватись і була значно дешевша від друкованої книги. Це пояснюється тим, що книгодрукування в Москві з самого початку мало монопольно-державний характер, де панував диктат церкви та царату. Активне виготовлення рукописної книги поруч із друкованою практикувалося не тільки у Московській Русі, а й у всіх інших країнах, де друкована книга не задовольняла попит широкого читача на літературу навчального та світського характеру.

У другій половині XVII ст. в Москві виникли перші вищі навчальні заклади, керівниками яких стали вихованці Києво-Могилянської академії — Є.Славинецький та С.Полоцький. У 1681 р. при Московському Печатному дворі було засноване училище, а у 1687 р. відкрилася перша Московська академія. Ці заклади потребували багато навчальної та наукової літератури. Московська державна друкарня, яка спеціалізувалася на церковнослужбових виданнях, була неспроможна задовольнити ці потреби. В цілому Московський Печатний двір у XVII ст. видав 85 % церковнослужбової, 12 % духовної і лише 1,4 % світської та 1,6 % навчальної літератури.

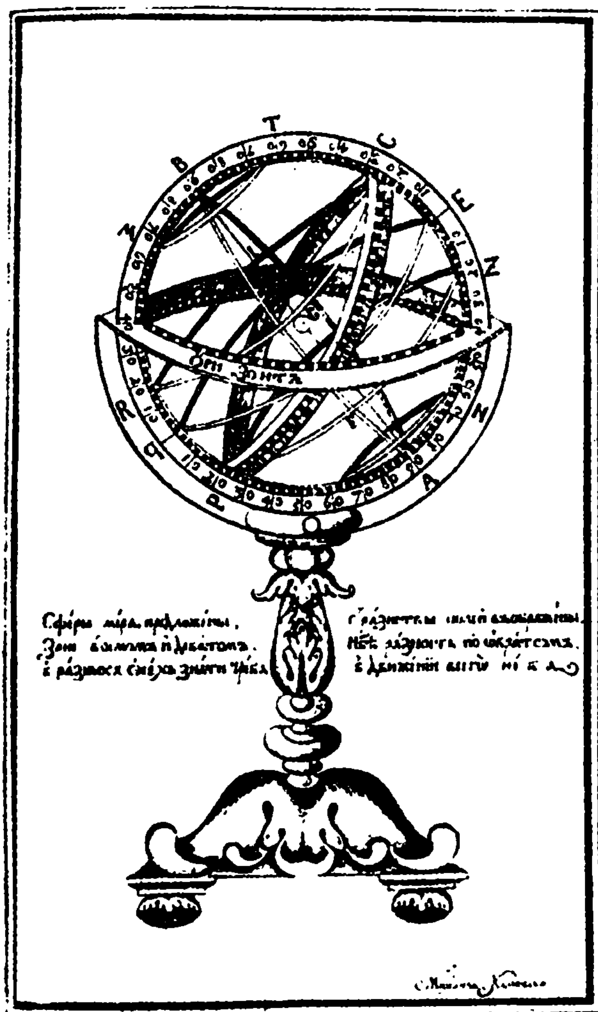
Учні шкіл навчалися за рукописними підручниками та посібниками, які переписувалися не лише в монастирях, а й у світських майстернях. Ці майстерні виготовляли майже половину всіх рукописних книг.

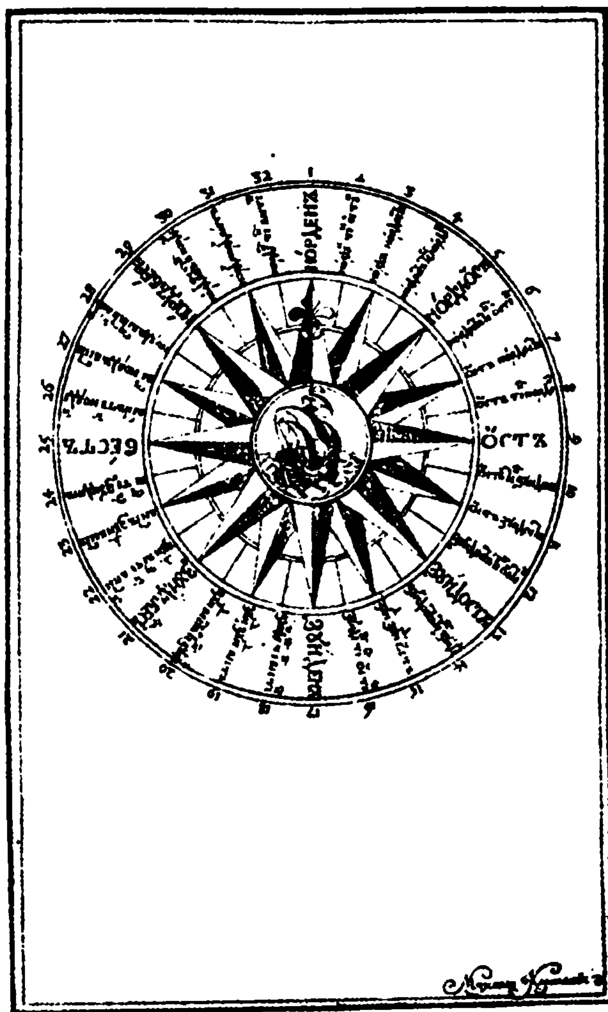
Піднесення у галузі книговидання в Росії почалося тільки наприкінці XVII — на початку XVIII ст. у роки царювання Петра І. У Московському Печатному дворі побачили світ підручники нового зразка: «Буквар» Ф.Полікарпова-Орлова (1701), «Арифметика» Л.Магницького (1703) та ін.

Ф.Полікарпов-Орлов уклав свій Буквар не лише для навчання царських дітей, а й для навчання дітей у звичайних школах. У Букварі, окрім російської, була дана граматика латинської та грецької мов.

Арифметика Л.Магницького (1669–1739) являла собою своєрідну енциклопедію знань у галузі арифметики, алгебри, геометрії та тригонометрії.

У другій половині XVII — на початку XVIII ст., коли в Росії та Україні виник великий попит на навчальну і наукову літературу, дру-





Леонтій Магницький. Арифметика. Навчальні таблиці, вирізьблені на міді Михайлом Карновським. Москва. 1703 р.

карі зіткнулися з потребою у новому шрифті: видання, надруковані кириличним півуставом, мали архаїчний вигляд, були громіздкі та нечитабельні. Назріла необхідність замінити старослов'янський кириличний друкарський півустав більш зручним і сучасним шрифтом.

Робилися спроби створити російську книговидавничу базу у столиці Голландії — Амстердамі. З дозволу Петра І за цю справу взялися голландський купець Ян Тессінґ і поляк Ілля Копієвич, що добре знав російську, грецьку та латинську мови. І.Копієвич за період з 1699 по 1706 рр. випустив тут російською мовою 20 видань. Це були невеликого обсягу та формату книжки, надруковані модернізованою кирилицею: «Латинська граматика» (1700), «Притчі Езопові» (1700) та ін.

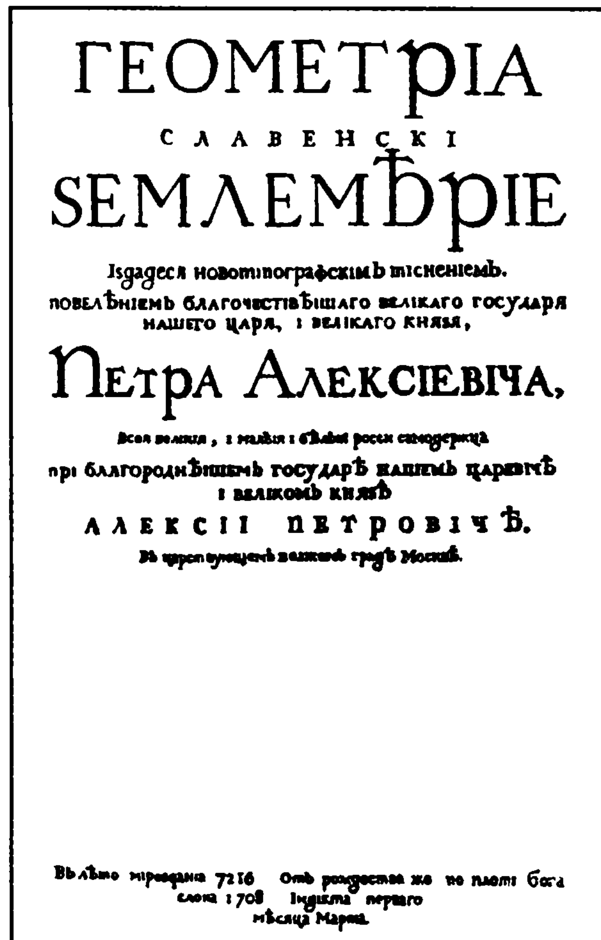
Літери слов'янської абетки в цих книгах, зроблені за рисунками голландських майстрів, були негарними, здебільшого кутастими і відзначалися певною стилізацією під кирилицю.

У 1707 р. І.Копієвич повернувся до Росії разом із трьома майстрами: складачем, тередорщиком та словолитником. Вони привезли з собою пуансони, матриці, три комплекти складальних шрифтів (відлитих за рисунками Я.Тессінґа) і два друкарських стани.

Стилізовані під кирилицю літери амстердамських шрифтів Я.Тессінґа не задовольнили Петра І, і він наказав російському словолитнику Михайлові Єфремову доопрацювати «пунцоны и матрецы» для нового варіанта шрифтів, використовуючи також рисунки літер, які накреслив військовий інженер Куленбах під час перебування російської армії у м. Жовкві поблизу Львова.

Першою книгою, надрукованою у 1708 р. в Москві одним із шрифтів Я.Тессінґа та М.Єфремова, був підручник «Геометриа словенски землемерие». 29 січня 1710 р. Петро І, відредагувавши рисунки деяких літер, затвердив цей шрифт (він отримав назву «гражданский») і наказав друкувати ним підручники, різноманітні довідкові та науково-популярні видання, а церкві залишив право друкувати кирилицею.

В цілому літери гражданського шрифту базувалися на поєднанні графіки голландсь-


ГЕОМЕТРІА
СЛАВЕНСКІ
SЕМЛЕМѢРІЕ
Isдадеся новотипографскимъ тисненіемъ.
повелѣніемъ благочестивѣйшаго великаго государя нашего царя, і великаго князя,
ПЕТРА АЛЕКСІЕВІЧА,
всея великія, і малыя і бѣлыя россіи самодержца
при благороднѣйшемъ государѣ нашемъ царевичѣ і великомъ князѣ
АЛЕКСІІ ПЕТРОВІЧѢ.
Въ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ.

Въ лѣто мироздания 7216 Отъ рождества же по плоти бога слова 1708 Індикта перваго мѣсяца Марта.

Геометрія. Титульний аркуш. Москва. 1708 р.

кої антикви (в її основі лежали шрифти Н.Жансона і К.Гарамона) та кращих взірців російського гражданського письма, сформованого наприкінці XVII — на початку XVIII ст. на ґрунті гражданського скоропису. Новий гражданський шрифт відзначався чіткою графічністю. Тут були повністю відсутні елементи стилізації, притаманні російським друкарським шрифтам, створеним амстердамськими словолитниками.

У 1711 р. гражданську друкарню зі всім обладнанням і майстрами перевели з Москви у Петербург. Разом із друкарнею до Петербурга переїхала й редакція газети «Ведомости», яку почали видавати в Москві ще у 1703 р.

З 1708 по 1726 рік у Петербурзі та Москві видруковано близько 350 видань російською мовою (гражданським шрифтом) і 30 книжок іноземними мовами. Це були книги з історії, філософії, політики, дипломатії, підручники з математики, географії, геометрії, архітектури, довідкова література з різних галузей діяльності людини. Крім цього, світ побачили дев'ять перекладів творів античних авторів з науковими коментарями. Так, до книги творів римського інженера й архітектора Аполлодора «Бібліотеки, або Про богів» наукову передмову написав український письменник, політичний діяч, сподвижник Петра І Феофан Прокопович (1681–1736). Починаючи з 1714 р., щорічно видавався «Календар, або Місяцеслов християнський». Велика кількість видань була присвячена військово-морській справі.

Тиражі видань були невеликими. Наприклад, перша «Геометрія» (1708), складена і надрукована за ініціативою Петра І, видана у кількості лише 200 примірників; популярна у петровські часи книга «Юности честное зерцало» (1717) — у кількості 100 примірників.

Знамениті петровські «Ведомости» друкувалися двома шрифтами: у Петербурзі — гражданським шрифтом, а у Москві — кирилицею. Їх середній тираж становив близько 1000 примірників.

Значно більшими тиражами друкувалися маніфести і різноманітні офіційні документи, що вихваляли діяння Петра І. Так, книга Ф.Прокоповича «Правда волі монаршої» (Москва, 1722), у якій автор доводить, що право визначення спадкоємця належить безпосередньо царю, була надрукована великим на той час тиражем — 5000 примірників.

Книгодрукарську справу Петро І розглядав як масштабне державне завдання. У його наказі писалося, що друкування «гражданских книг» введено ним «не для какой прибыли, но токмо для повелительных государевых нужнейших дел и для обучения русских людей». Багато уваги приділялося розвиткові друкарської культури видань.

З'явилося нове у книжковій структурі: пояснення термінів («толкование непонятных речений» у книзі «Введение в историю», 1718), наскрізна (повна) нумерація сторінок, чіткий поділ тексту на параграфи й абзаци, публікація в кінці книги змісту видання, вміле використання складальних орнаментально-декоративних прикрас.

У період царювання Петра І було видруковано 350 назв книжок, і лише половина з них мала добре оформлення. Маються на увазі зображальні авантитули, вирізьблені в техніці гравюри на міді: це так звані «перші гравійовані титули». Друкарі відмовилися від використання традиційних заставок, кінцівок, декоративних ініціалів і двоколірного друку, що було характерне для рукописної книги та перших друків. Із книжкового прикрашального арсе-



Перша і друга сторінки проекту гражданської абетки з виправленнями, зробленими Петром I 29 січня 1710 р.

налу старої кириличної книги друкарі користувались іноді лише невеличкими дереворитними кінцівками, не пов'язаними з церковною емблематикою.

На початку царювання Петра I в Росії майже не було професійних граверів на міді. Іноді мідьоритні замовлення виконували українські майстри Афанасій Трухменський і Михайло Карновський, але загалом у Москві гравюра на міді не була розвинена. Поява російської гравіювальної школи пов'язана з іменем голландського художника-гравера Адріана Схонебека, у якого Петро I, перебуваючи 1697 р. в Амстердамі, брав уроки гравіювання на мідних пластинах. А.Схонебек у 1698 р. прибув на запрошення Петра I до Росії для виконання різноманітних замовлень: «грыдоровать для царя гисторіи, персоны, ланшанпы (ландшафты. — *В.О.*), городы, строенія, крепости и домы, печатать указы, сочинять рисунки для огнестрельныхъ потехъ, огородныхъ рядовъ, украшенія кораблей, каретъ и саней, и что еще къ назнаменательному художеству принадлежитъ и ко украшенію надлежитъ и иные дела, которыя по власти случая приключиться могутъ».

У 1700 р. А.Схонебек заснував у Москві школу граверів, зі стін якої згодом вийшло багато талановитих майстрів гравюри: Петро Бунін, брати Олексій та Іван Зубови, Василь Томілов і Стефан Закройщиков. У 1702 р. до Росії переїхав і син А.Схонебека гравер Пітер Пікар. У 1711 р. школу перевели до Санкт-Петербурга.

А.Схонебек виконав 59 графічних аркушів станкового характеру (він помер 1705 р.). Деякі з цих аркушів були великого розміру: наприклад, краєвид Москви з монастирями вигравіюваний на 8 великих мідних пластинах, а карта Європи — на 6 пластинах. П.Пікар створив 54 мідьорити. Під його керівництвом російські гравери виконали великі серії мідьоритів до таких видань, як «Куншти садів» (1718) і «Куншти корабельні» (1718).

Серед російських граверів петровської доби провідне місце належало братам Зубовим: Олексій Зубов (1682–1750) протягом 17 років (до 1727 р.) вирізьбив 114 гравюр, у тому числі величезний краєвид Санкт-Петербурга на 8 аркушах; Іванові Зубову належить 79 чудових мідьоритів, у тому числі й ілюстрації до Псалтиря (1723) та Апостола (1726).



Географія генеральна. Титульний аркуш. Мідьорит Олексія Зубова. Москва. 1718 р.

Однією з особливостей видань петровської доби були гравійовані на міді авантитули, які виконували подвійну функцію: пояснювали зміст даної книги і водночас прикрашали її. Залежно від функціонального призначення книги — підручник з артилерії, фортифікації, геометрії, історії, архітектури, статут, таблиці синусів і тангенсів, — кожен авантитул містив відповідне зображення алегорично-міфологічного змісту.

Серед ілюстрованих видань петровської доби виділялася «Марсова книга» (1713), яка мала альбомний (горизонтальний) формат. У книзі було вміщено 22 віньєтки та 19 форматних батальних мідьоритів (великі панорамні композиції військових боїв, плани укріплень і т. п.), виконані художниками-граверами П.Пікаром, О.Зубовим та О.Ростовцевим.

Частину календарів і церковнослужбову та духовну літературу, що друкувалась у Московській синодальній, Києво-Печерській і Чернігівській друкарнях, традиційно прикрашали гравюрами на дереві.

Формати книжок у петровську добу стали меншими (у четверту, восьму або дванадцяту частку аркуша) і зручнішими для користування. Книги друкували головним чином на привозному папері, а для виготовлення географічних карт або великих гравюр брали цупкий папір, виготовлений на російських паперових млинах. Багато книг видавалося в шкіряних оправах.

В історії російської книгодрукарської справи перша чверть XVIII ст. вважається найпомітнішою, бо у цей період з'являються книги світського характеру, які розмовляють з читачем новою мовою, знайомлять його з реальними знаннями людства, розповідають про економічне та політичне життя в країнах світу. Сформувалася нова книга: на зміну щільній півуставній кирилиці з її численними силами (наголосами), надрядковими знаками, абревіатурами, титлами та в'язевими рядками приходить гражданський шрифт — чіткий у рисунку і зручний у читанні.

«Незважаючи на те, що видання петровської доби за своїм внутрішнім змістом мають в основному утилітарний характер, — підкреслює відомий російській історик книги Б.Адарюков, — за своєю зовнішністю вони відзначаються величезними достоїнствами: хороший папір, простий шрифт, який легко читається, художнє виконання репродукцій і зручний формат, безперечно, забезпечують книгам цієї доби одне з найпочесніших місць в історії книги на Русі».

Після смерті Петра I в 1725 р. розвиток книговидавничої діяльності на деякий час загальмувався. Консервативно настроєний прошарок дворянства та духовенства повів активну боротьбу з письменниками і політичними діячами, близькими до Петра I. Двері друкарень зачинилися навіть перед такими провідними літераторами, як поет-сатирик А.Кантемір, історик В.Татіщев і письменник Ф.Прокопович. Нагадаємо, що за 1721–1724 рр. в Росії було виготовлено 182 видання, а за період з 1725 по 1730 р. — тільки 33. Після смерті Петра I осередком книговидавничої справи стала друкарня при Академії наук, створена у 1727 р. Тут друкувалися наукові праці латиною, а пізніше російською мовою, для чого була трохи спрощена орфографія російського письма і введені нові розділові знаки. Згодом Академічна друкарня почала видавати щорічні календарі, а у 1739 р. отримала монопольне право на їх виготовлення.

У добу царювання (1730–1740) Анни Іоаннівни цензорські утиски значно посилились.



Вид Санкт-Петербурга. Мідьорит Олексія Зубова. С.-Петербург. 1713 р.

У 1735 р. вона підписала наказ, у якому говорилося, що «подлый народ не следует обучать грамоте, дабы его не отвлекать от черной работы».

За десятиліття її царювання видано 140 назв книжок, при цьому більшість із них видана з нагоди різноманітних палацових урочистостей і свят.

На початку 50-х років XVIII ст. Академічна друкарня почала друкувати наукові твори великого російського вченого та поета Михайла Васильовича Ломоносова (1711–1765). Тільки у другій половині XVIII ст. твори Ломоносова видавалися 60 разів.

У 1755 р. за ініціативою М.Ломоносова в Москві відкрився університет. При ньому була створена друкарня, що почала виготовляти книги, доступні за ціною для студентів університету — дітей незаможних дворян і різночинців.

У період царювання Катерини II в 1762–1796 рр. XVIII ст. книговидавнича діяльність зміцніла та розширилася, розквітла журналістика, виникли нові друкарні, книговидавничі товариства. Товариство, яке займалося перекладацькою діяльністю, за 1768–1783 рр. видало 120 назв книжок, ознайомивши російського читача зі скарбами світової літератури, в тому числі з ідеями французьких філософів і з деякими статтями «Енциклопедії» Д.Дідро. Багато книжок з історії, філософії та художньої літератури належало і видавничому товариству, створеному М.Новиковим. Особливим успіхом користувалися його науково-популярні та художні журнали.

У 1783 р. імператриця Катерина II своїм наказом дозволила створювати приватні друкарні. Не тільки у Петербурзі та Москві, а й у провінційних містах Астрахані, Калузі, Тамбові, Тобольську почали виникати нові друкарні. Період пожвавлення книговидавничої діяльності в Росії, однак, тривав недовго: імператриця, налякана потужним народним рухом на чолі з О.Пугачовим і революційно-демократичними виступами провідних представників російського дворянства, вжила репресивних заходів проти «инакомыслящих». У 1790 р. державні цензори з дозволу Катерини II конфіскували та знищили тираж книги О.Радіщева «Путешествие из Петербурга в



Портрет Феофана Прокоповича — церковного і громадського діяча, письменника, вченого-енциклопедиста. Мідьорит. С.-Петербург. XVIII ст.

Москву», а самого автора було заслано в Сибір. Прогресивного російського книговидавця М.Новикова заарештували у 1792 р. І, нарешті, у 1796 р. вийшов наказ імператриці про закриття усіх приватних друкарень. Цей наказ був скасований пізніше царем Олександром I (у 1801 р.).

У другій половині XVIII ст. мистецький рівень російської книги дещо зріс. Видання державних друкарень Санкт-Петербурга та Москви в художньому оформленні іноді сягали рівня західноєвропейських. Книги друкувалися хорошими щільними шрифтами, розробленими ще в середині століття у друкарні Академії наук. З 70–80-х років XVIII ст. мистецтво російської книги почало розвиватися під безпосереднім впливом французької книги періоду *рококо*. Видання невеличкого формату (переважно у 12 частку аркуша) було прийнято прикрашати віньєтками з віночків, гірлянд, стрічок і декоративних елементів рокайлевого характеру, навкруги яких зображали амурів або путті (маленьких хлопчиків). Такі прикрашальні заставки та кінцівки переходили з однієї книги в іншу, незважаючи на зміст видання. Політипажні заставки з амурами та рокайлевими гірляндами використовувалися навіть у книгах релігійного змісту.

Хорошою друкарською культурою відзначалися видання М.Новикова, який вимагав від художників і граверів не тільки пластичної виразності, а й змістовності. Його виданням була властива серійність і однотипність зовнішнього оформлення зі скромним використанням графічного матеріалу. Головну увагу друкарів він звертав на професійне складання, верстання та якісний друк.

Лише наприкінці XVIII ст. російська книга поступово почала звільнятися від впливу французького книжкового мистецтва. Художнє оформлення видань набуло певної строгості: фронтисписи, титульні аркуші та початкові сторінки вже не перевантажувалися текстами і зображально-декоративними елементами. Композиція почала будуватися за законами простоти й геометричності. На зміну так званому російському рококо в мистецтво книги прийшов новий стильовий напрям — *класицизм*. Риси нового художнього стилю повною мірою проявилися в оформленні таких видань, як «Бідна Ліза» М.Карамзіна та «Байки» Хемніцера (1799). Двоколірні заставки до цих книг виконав художник-гравер О.Оленін у техніці *лавіс* (різновид гравюри на міді).

Після того, як у 1801 р. царем Російської імперії став Олександр I, він скасував багато катерининських наказів, що стримували розвиток національної культури. Книгодрукарська справа та видавнича діяльність знову пожвавилися. Почали виникати нові державні та приватні друкарні. У 1810 р. в Росії вже діяло 75 друкарень, із них 53 — у губернських містах.

Методика виготовлення книжкових блоків та шкіряних оправ у всіх східнослов'янських народів була однаковою. Кришки для оправ виготовляли з дерева (дуб, бук, граб, сосна) і потім обтягували шкірою або тканиною.

Для книг ужиткового призначення оправи робили з грубої телячої шкіри або з полотна. Заможні читачі замовляли іноді оправу зі свинячої шкіри під замшу або з опоєка (шкіри молочного теляти). Для рукописів і друків літургійного призначення або для «підносних» (подарункових) книжок виготовляли коштовні оклади, які прикрашали золотарі (ювеліри).

Східнослов'янські майстри-палітурники для оздоблення шкіряних оправ у техніці блінтового (сліпого) тиснення та золочення користувалися тими ж інструментами, що й майстри західноєвропейських країн.

Протягом XVI ст. оправи для книжок в основному виготовлялися в монастирях. При Московському Печатному дворі палітурна майстерня була створена лише наприкінці XVI ст. У її будівництві, ймовірно, брав участь і майстер-палітурник Онисим Радишевський родом із Волині (?–1630).

Для оздоблення шкіряних оправ майстри користувалися великими штампами (кліше), за допомогою яких витискали блінтом декоративні форми середників (серединних частин композиції) та кутів на палітурних кришках. Штампами-ролями або накатками виконували бордюрні прикраси, а дрібними штампами (басмами) оздоблювали проміжки між великими декоративними прикрасами. Крім блінтової техніки, майстри почали вживати й тиснення золотом.

Характерною ознакою оправ, виготовлених у Московському Печатному дворі, був «титул» (коротенька назва книги), витиснений на лицьовій палітурній кришці.

У другій половині XVII ст. титул із лицьової кришки переходить на корінець, а на корінці з'являються опуклі «бинти».

Для штампів-ролів (широких або вузьких) характерним був декор квіткового характеру, без сюжетних мотивів (як у західноєвропейських країнах). Декор середників або кутів на палітурних кришках теж будувався з елементів рослинного орнаменту.

Значну частину тиражів видань Московського Печатного двору виготовляли для продажу в шкіряних оправах, оздоблених блінтовим тисненням.

У першій чверті XVII ст. в оздобленні російських оправ стало чітко простежуватися два напрями. Оправи для кириличної книги, як і раніше, оздоблювали традиційно: палітурні кришки прикрашали пишним блінтовим декором та позолотою, композиції яких створювали під безпосереднім впливом українського бароко. Іноді кришки оправ покривали атласом, оксамитом або парчею. Обрізи книжкового блоку торшонували спеціальними чеканами та фарбували золотом. Для таких книжок майстри золотарного мистецтва виготовляли застібки й інші металеві прикраси.

Для палітурок гражданської книги, формати якої значно зменшилися, в основному використовували телячу шкіру. На зміну дерев'яним палітурним кришкам прийшов картон. Оздоблення оправ було досить скромним. Корінець поділявся на рівні проміжки завдяки рельєфним бинтам, між якими наносили невеличкі прикраси квіткового характеру. У верхній частині корінця витискали назву книги.

У Росію на запрошення Петра І з Голландії та Німеччини приїхало багато фахівців, серед них і майстри-палітурники, які привезли численні штампи з різноманітним декором.



Зразок оформлення обкладинки у класицистичному стилі. Москва. 1792 р.

Ці майстри почали на замовлення оздоблювати палітурки, використовуючи кращі зразки європейського палітурного мистецтва. Заслуговує на увагу палітурка панегіричного рукопису Софронія Лихуди «Triumf», подарованого автором Петру І у 1721 р. Палітурка зроблена з тонкої шкіри жовтого кольору з «приском» (бризками фарби). За допомогою невеликих штампів рослинно-квіткового характеру невідомий майстер витиснув золотом чудові декоративні форми у вигляді геометричних і віялоподібних прикрас.

У середині XVIII ст. палітурки для книг придворної бібліотеки почали виготовляти із червоного сап'яну. На палітурних кришках золотом витискали середники у вигляді розеток або квіткових форм, а по краях кришок виконували орнаментальні бордюри. Іноді середина прямокутника залишалася чистою.



Екслібрис Я. Брюса. Початок XVIII ст.

У добу Єлизавети Петрівни оправи для книг бібліотеки Академії наук оздоблювали інакше: на верхній палітурній кришці витискали вензель з ініціалів імператриці, а на нижній — державний герб.

Заможні збирачі колекцій для палітурок своїх книжок замовляли суперекслібриси у вигляді власних гербів або вензелів, складених із перших літер імені та прізвища. Корінці оздоблювали квітковими басмами.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. виникло багато приватних (іноді дуже великих) бібліотек, власники яких захоплювалися оздобленням палітурок. Майстри-палітурники, виконуючи замовлення, використовували сап'ян різних кольорів — зелений, червоний, жовтий, — і вдавалися до складної техніки шкіряної аплікації. Форзаци ретельно покривали рожевим шовком. Головну увагу майстри приділяли багатому оздобленню корінців. На той час одним із провідних петербурзьких палітурників був майстер Й.Зайдлер.

У другій половині XVIII ст. набули популярності видавничі оправи. Наприклад, видання М.Новикова продавалися в палітурках, кришки яких покривали просоченим оліфою папером або мармуровим папером ручного виготовлення. Оздоблювалися такі оправи (вони отримали назву *картонаж*) скромно: на них друкувалася здебільшого тільки назва книжки, іноді додавалися невеличкі графічні прикраси.

Пізніше для альманахів, календарів та іншої друкованої продукції, яка користувалася великим попитом у покупців, почали виготовляти картонні футляри з відповідними написами на них.

Наприкінці XVIII ст. книговидавці майже всіх європейських країн почали продавати свої книги у видавничих обкладинках. В Україні та Росії перші книги в обкладинках з'явилися також наприкінці XVIII ст. Це пов'язано з появою гражданської книги.

Перші обкладинки з рожевого або голубого паперу виготовлялися тільки для захисних цілей. Спочатку обкладинка була «німа» (без тексту), а згодом на ній з'явилася наклейка (друкований ярлик) з короткими даними про видання. Пізніше обкладинка почала повторювати композицію титульного аркуша, оскільки була задумана як тимчасове покриття блоку, який потім віддавали в палітурну майстерню. За розміром обкладинка часто виявлялася менша від книжкового необрізаного блока. Як правило, при виготовленні палітурки обкладинку зберігали — її наклеювали на палітурну кришку.

Спочатку оформлені обкладинки вживалися в періодичній пресі, оскільки видавці, розсилаючи розрізнені номери журналів, намагалися зберегти єдність оформлення всіх номерів. Перша відома російська друкована обкладинка була використана в 1770 р. у журналі «Академические известия». На обкладинках до номерів журналу повторювалися всі титульні дані, змінювалася тільки назва місяця.

Поступово оформлення обкладинки ускладнилося, — наприклад, титульні дані почали обрамляти складальними лінійками. Видавці посилили увагу до художнього оформлення обкладинки. Академік О.Сидоров підкреслює: «На певному етапі загальної історії книговиробництва, коли книга і преса взагалі у століття, яке гордовито називало себе «століттям просвіти», зробилися могутнім знаряддям емансипації буржуазії, обкладинка почала розумітися ширше, ніж просто спосіб охорони аркушів блока: вона стала носієм цілей книги. Дані, що друкувалися на обкладинці книги, стали засобом агітації за її зміст. Перед обкладинкою з друкарським текстом, згодом ускладненим і художньо оформленим, постали завдання агітації, пропаганди, реклами книги».

Художньо оформлена обкладинка поступово стала невід'ємною частиною нової європейської книги. Пов'язано це було з розвитком книжкової торгівлі, з появою крамниць, де книга, ставши товаром, мала привернути до

себе увагу на прилавку, у вікні, у вітрині. А заголовок на обкладинці давав покупцям інформацію про зміст книги.

З часом з'явилися гарно оформлені обкладинки із застосуванням шрифтів великого кегля, політипажів і рамок. Такі обкладинки вже не повторювали композицію титульного аркуша, а були самостійним елементом оформлення книги.

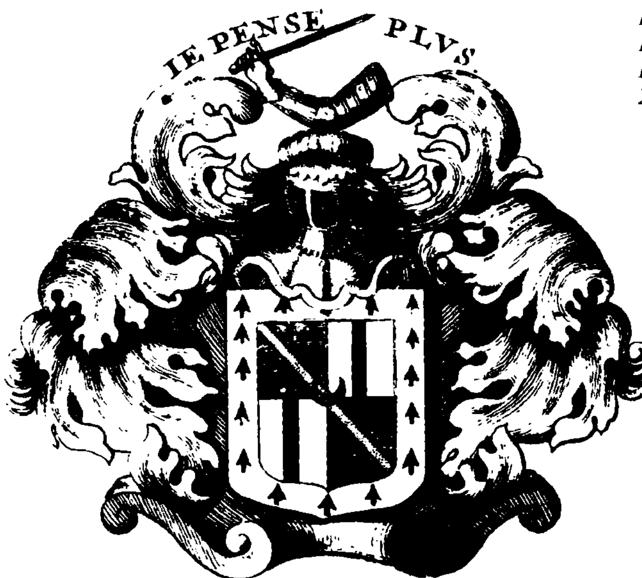
З появою на початку XVIII ст. численних приватних бібліотек почав набувати популярності такий елемент книжкової структури, як екслібрис. У той час великими книжковими колекціями володіли відомі діячі петровської доби — князь Д.Голіцин, фельдмаршал Я.Брюс і лейб-медик Петра I Р.Арескін. На їхніх особистих книгах вперше у Росії з'явилися наклеєні екслібриси.

Дослідники книги вважають найпершим російським книжковим знаком екслібрис Д.Голіцина у вигляді ярлика з латинським написом: «Ex Bibliotheca Arcangelina» («З бібліотеки Архангельського»).

Екслібрис Я.Брюса виконаний у геральдичному дусі: композиція складена з герба, який він у 1721 р. отримав разом із графським титулом, та ордена Андрія Первозванного, яким Я.Брюс був нагороджений. На екслібрисі написано латиною: «Fuimus» («Були»).

Екслібрис Р.Арескіна також був гербовим, із закомпонованим девізом давньоанглійською мовою: «Ie pense plus» («Я більше думаю»).

У середині століття з'явилися екслібриси вензелевого характеру. Книжковий знак, який наклеювали на книги Медичної колегії, являв собою літери «CM» (Collegiae Medicinae) у рамці рокайлевого характеру. У другій половині XVIII ст. з'явився сюжетно-тематичний екслібрис: наприклад, дерево, яке обвиває гірлянда з квітів; усередині композиції вписане ім'я власника — граф А.Безбородко. Пізніше сюжетні екслібриси набули великої популярності. З'явилися складні сюжетні знаки, в композицію яких входили не тільки фігури, а й цілі сцени.



Екслібрис Р. Арескіна. Початок XVIII ст.



Екслібрис бібліотеки Медичної колегії. Середина XVIII ст.

У XIX ст. мистецтво екслібриса дещо занепало, і тільки наприкінці століття спостерігається піднесення, пов'язане з діяльністю книголюбів та збирачів екслібрисів.



Вид Львова. Мідьорит А. Гогенберга. Фрагмент. 1618 р.

Книгодрукування на споконвічних українських землях виникло у другій половині XVI ст. Засновником «постійного українського друкарства» став Іван Федоров (Федорович), який видрукував у 1574 р. в старовинному українському місті Львові книгу "Діяння і послання апостольські" або, скорочено, Апостол.

До Львова Іван Федоров приїхав із білоруського містечка Заблудова. У Заблудові він разом із Петром Тимофійовичем Мстиславцем працював на запрошення литовського гетьмана Григорія Олександровича Ходкевича, який усе своє життя залишався прибічником православної віри та рідної мови. Перед І. Федоровим було поставлене завдання виготовляти кириличні богослужбові друки в перекладі «простою мовою».

Після надрукування у Заблудові Євангелія учительного (1569) Петро Мстиславець залишив Івана Федорова і вирушив до Вільна, щоб за сприяння білоруських міщан і купців створити там кириличну друкарню. А Іван Федоров, видрукувавши друге заблудівське кириличне видання — Псалтир із Часословом (1570), — обрав місцем своєї майбутньої книговидавничої діяльності українське місто Львів.

частина друга

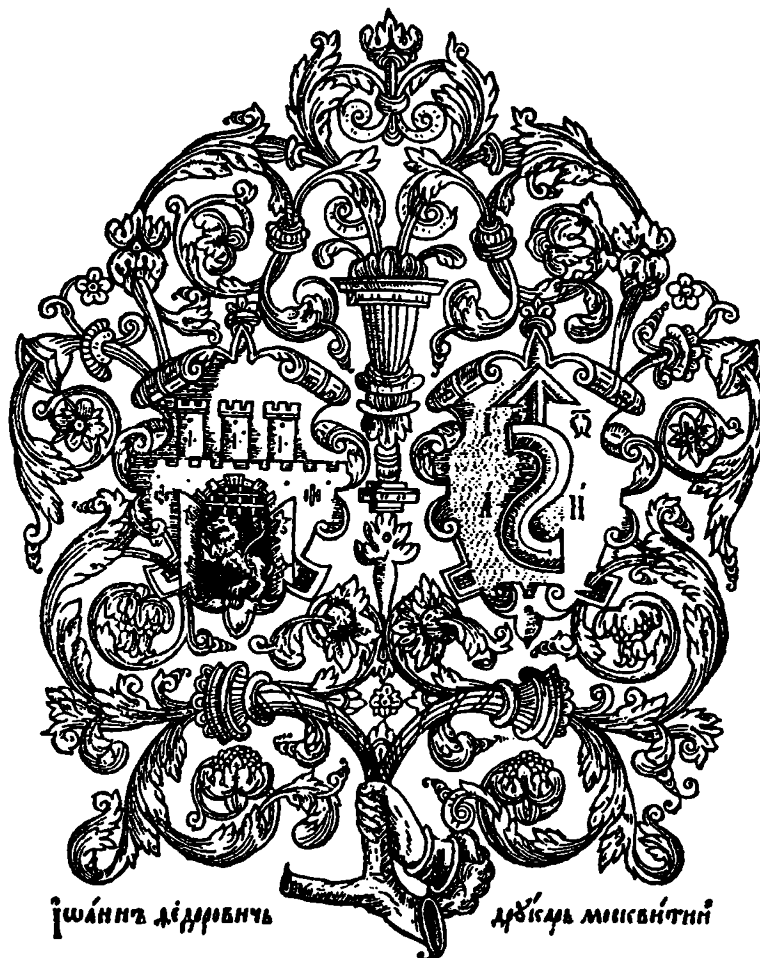
Книгодрукування в Україні

ПОЧАТОК КНИГОДРУКУВАННЯ НА СПОКОНВІЧНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ І КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВА В УКРАЇНІ

КНИГОДРУКУВАННЯ В ЗАХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ (XVI – XVIII СТ.)

КНИГОДРУКУВАННЯ У СХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ (XVI – XVIII СТ.)

ВИНИКНЕННЯ ГРАЖДАНСЬКОГО КНИГОДРУКУВАННЯ В УКРАЇНІ



Апостол. Книговидавнича марка Івана Федорова. Львів. 1574 р.

ПОЧАТОК КНИГОДРУКУВАННЯ НА СПОКОНВІЧНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ І КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА ФЕДОРОВА В УКРАЇНІ

У XVI ст. Львів був одним із найбільш економічно та культурно розвинених центрів Східної Європи, через який проходили численні торгові шляхи. «У цьому місті, як і у Венеції, — писав про Львів того часу купець Мартін Ґруневеґ із Ґданська, який оселився у Львові 1582 р., — стало звичним зустрічати на ринку людей з усіх країн світу в їхньому вбранні: угорців у їхніх малих магерках, козаків у великих кучмах, росіян у білих шапках, турків у білих чалмах. Кожен, якою мовою він би не розмовляв, знайде тут і свою мову. Місто віддалене на сто миль від моря. Але коли побачиш, як на ринку при бочках мальвазії вирує натовп критян, турків, греків, італійців, зодягнених ще покорабельному, видається, неначе тут порт відразу за брамою міста».

Іван Федоров обрав місцем своєї книговидавничої діяльності Львів не тільки тому, що він був потужним торговельним центром, а й тому, що Львів, як і в давнину, залишався великим східнослов'янським культурним осередком, у якому серед українського населення міцно трималися давньоруські культурні й освітянські традиції.

Від'їзд друкарів Івана Федорова та Петра Мстиславця з Москви у Велике князівство Литовське, безумовно, був узгоджений з царем Іваном Грозним. Без його дозволу було б неможливо перевезти через кордон «на кількох возах» свої родини з необхідним майном і, до того ж, із друкарським господарством — пуансонами, матрицями, гравійованими дошками, шрифтами та ін. Але, як написав Іван Федоров у післямові до львівського Апостола (1574), їх від'їзд із Москви все ж був вимушений, бо «велике озлоблення на нас було часто не з боку самого государя, але від багатьох начальників, священоначальників і вчителів, котрі злісно звинувачували нас у різних єресях, намагаючись благеє у зло перетворити і Божу справу зовсім загубити, як це роблять зловмисні, неуки і невправні в розумі люди, які не навчилися граматичної науки та не мали духовного розуму, але даремно і без будь-якої причини вимовляють злі слова. Така їх заздрість і ненависть» (за російським перекладом А.Зернової).

Нагадаємо, що московський митрополит Макарій (1482—1563), який активно підтримував Івана Грозного у його реформаторських починаннях і був прибічником виправлення «священних» текстів у богослужбових книжках, а також допомагав І.Федорову та П.Мстиславцю у спорудженні державної друкарні, редагуванні рукописів і підготовці їх до друку, — помер у 1563 р. А новий митрополит Афанасій (? — після 1568) не сприймав ідеї, які сповідував його попередник; не подобалася йому й активна діяльність друкарів, які у 1564 р. виготовили Апостол. До того ж, у царському оточенні вже почалося формування опозиції, представники якої виступали проти реформаторських нововведень Івана Грозного.

Дослідники книги вважають, що московські друкарі, можливо, ще до їх від'їзду з Москви отримали від гетьмана Г.Ходкевича (через його брата Юрія Ходкевича, який був у Москві з дипломатичною місією в жовтні 1563 р.) запрошення переїхати у Велике князівство Литовське і на новому місці продовжити друкування православних книжок. Г.Ходкевич походив із боярського роду. У 1555 р. він став київським воєводою, а в 1566 р. — великим гетьманом литовським. Був прибічником автономізації Великого князівства Литовського, активно підтримував православне віросповідання. Створення кириличної друкарні гетьман планував давно. Зустрівши друкарів, він дав їм необхідні кошти для спорудження друкарні у його маєтку в містечку Заблудові.

Однак після виготовлення двох кириличних друків — Євангелія учительного (1569) і Псалтиря з Часословом (1570), — Г.Ходкевич припинив діяльність друкарні. Деякі історики пов'язують це рішення Г.Ходкевича з його хворобою, але основною причиною було, ймовірно, підписання у липні 1569 р. Люблінської унії, згідно з якою Велике князівство Литовське об'єднувалося з Польщею в одну державу — Річ Посполиту. В нових умовах католицьке духовенство ще більше зміцнило свої позиції й активно протистояло діяльності кириличних друкарень.

Мабуть, із цим був пов'язаний і від'їзд до Вільна П.Мстиславця. Академік Я.Ісаєвич припускає: «Петро Мстиславець як білорус краще усвідомлював, що означала ця зміна, і тому попрямував до Вільна, де низка білоруських міщан-патриціїв і шляхтичів задумували організувати друкування для боротьби проти наступу на політичні та культурні права білоруського народу».

Припинивши роботу друкарні у Заблудові, гетьман Г.Ходкевич, щоб віддячити І.Федорову за його велику просвітницьку працю, подарував друкареві село і запропонував йому зайнятися сільським господарством. У післямові до львівського Апостола (1574) І.Федоров писав: «Не личило мені за ралом чи сівбою собі віку вкорочувати, бо замість плуга я володію майстерністю знарядь праці руками, а замість житніх зерен повинен розсівати по світові зерна духовні і всім, як належить, роздавати духовну поживу. А найбільше я боявся суду владики мого Христа... І тому я мусив піти звідтіля» (переклад Я.Ісаєвича).

Українське населення західних регіонів України постійно відчувало утиски з боку польської шляхти та католицьких ієрархів і вело боротьбу за збереження й розвиток національної культури та освіти, а після підписання Люблінської унії ця боротьба ще більше активізувалася.



Портрет гетьмана литовського Григорія Олександровича Ходкевича. З ксилографії Л. Зубчанінова. XIX ст.

Видатний український учений, педагог, державний, громадський, церковний і культурний діяч Іван Іванович Огієнко (1882–1972) у своєму фундаментальному українознавчому дослідженні «Історія українського друкарства» (Львів, 1925) підкреслював: «З цього часу розпочинається вже гострий похід на українську віру, дедалі напруження всього народу все збільшувалося. На оборону батьківської віри та своєї національності міцно стали церковні братства. Для заведення друкарства настав тоді відповідний час».

На українських землях друкарство на той час спорадично виникало там або там і трималося завдяки окремим меценатам. «Друкарство заводилося навпомацки, — відзначає І.Огієнко, — і шукало собі міцного ґрунту, де б вже назавжди осісти. І ґрунт такий знайшовся. Це була українська земля, а саме — столичне місто Західної України Львів. Розпочав цей друк у Львові московський емігрант Іван Хведорович, що й став з того часу першим друкарем на українській землі».

Низка дослідників книги (в минулому Є.Бандтке, Д.Зубрицький, Я.Головацький, а в наш час професор Г.Коляда) припускають, що кириличне книгодрукування, ймовірно, існувало у Львові ще до Івана Федорова, бо важко уявити собі, щоби у такому великому торгово-ремісничому та культурному місті не знайшлося «різьбярів руських літер», майстрів-ксилографів і знавців книгодрукарської справи.

Але ці припущення не були обґрунтовані жодним документальним матеріалом. Ще у 1925 р. І.Огієнко нагадував, що ті, хто, наприклад, спираються на зміст напису на могильній плиті І.Федорова, — «Иоан Федорович, друкар Москвитин, который своим тщанием друкование занедбалое обновил» — повинні розуміти, що «цей напис стосується до праці цілого життя Хведоровича: автор напису добре знав, що вже до Хведоровича працювали і Фіоль, і Скорина, і гурток у Несвіжі, а тому Москвитин не був першим «руським» друкарем, — він лише занедбале по перших друкарях друкарство відновив».

Із цим висновком погоджується і відомий сучасний український історик книги Я.Ісаєвич, який підкреслює, що до нашого часу, наприклад, знайдено понад 500 примірників федорових друків, тоді як із видань «дофедоровської друкарні» не збереглося жодного примірника. Він пише: «Наявність дофедоровської друкарні в Україні надійно довести дуже важко, — якщо ж припустити, що така друкарня існувала, то тоді, в усякому разі, вона була дуже малопотужною і короткотривалою. Тому є підстави погодитися не з тими авторами, які шукають міфічні «дофедоровські» друкарні, а з тими, які вважають першу львівську друкарню, що діяла в 1573–1575 рр., першою друкарнею в Україні, а Апостол 1574 р. — першою друкованою на українській землі книгою».

Про місце та рік народження І.Федорова, про його походження, отримання ним загальної освіти, навчання друкарського ремесла й, особливо, про його вчителів у галузі друкарського мистецтва, архівних документів не збереглося. Ті мізерні біографічні дані, які висвітлюють життя та діяльність великого друкаря кириличних друків, відомі сучасним науковцям лише з передмов і післямов книжок, надрукованих І.Федоровим разом з П.Мстиславцем у Москві — Апостол (1564) та Часовники (1565), в білоруському містечку Заблудові — Євангеліє учительне (1569) та з самостійно виготовленого І.Федоровим Псалтиря з Часословом у Заблудові (1570) і львівського Апостола (1574).

Нагадаємо: в Москві друкаря називали «Иван Федоров сын», або просто «Иван Федоров». У заблудівському виданні — Псалтирі з Часословом (1570) друкар, звертаючись до

читачів, називає себе «Иван Федорович Москвитин»; у львівському Апостолі (1574) під друкарською маркою було вміщено напис: «Іоанн Федорович друкар москвитин»; на титульному аркуші острозького Букваря (1578) вказано, що Буквар надруковано «многогрешним Іоанном Федоровичем».

Книгознавець Л.Владимиров відзначає, що «Москвитин» не було прізвищем Івана Федорова в сучасному розумінні цього слова, бо в Росії прізвища спочатку давалися тільки представникам князівських і боярських родин, а пізніше їх почали отримувати й дворяни та заможні купці. З цього приводу Я.Ісаєвич додає: «Федоров — це не родове прізвище. Основним компонентом найменування більшості людей було тоді ім'я, до якого додавали для розрізнення поміж тезками вказівки про ім'я батька або відомості про фах даної особи (Іван друкар), її походження (Іван Москвитин, Петро Мстиславець, Максим Грек)... Форма найменування за іменем батька з суфіксом «-ов», яку вживав першодрукар в Росії, свідчить, що він був незнатного походження. Лише родовитим феодалам і найбагатшим купцям дозволялося «вичать» — вживати патронімічні форми на «-ич», «-ович».

Сучасні історики книги припускають, що І.Федоров народився приблизно у 1510 р. Стосовно місця його народження є кілька наукових гіпотез. Одна з них — село Гостунь Калузької губернії. І.Федоров був дияконом церкви Миколая Гостунського, розташованої на території Московського Кремля. На той час ця церква набула популярності серед московських соборів завдяки чудотворній іконі св. Миколая, привезеній із с. Гостунь. Тому деякі історики вважають, що І.Федоров міг походити з цього села.

Згідно з іншою гіпотезою, Іван Федоров походив з Новгорода, який був на той час своєрідним інтелектуальним «вікном у Європу». Можливо, Макарій — письменник, учений, упорядник книг «Великі Четьї Мінеї» (у 12 рукописних томах), коли ще був митрополитом Новгородським, мав тісні зв'язки з московською церквою Миколая Гостунського. Коли Макарій став митрополитом Московським, то почав оточувати себе освіченими новгородцями, яким він довіряв і які, ймовірно, працювали з ним над виправленням літургійних текстів та перекладанням з грецької богослужбових книжок. Нагадаємо, що з Новгорода переселився до Москви й знаменитий новгородський піп Сильвестр, який отримав сан протоієрея — старшого православного священика Благовіщенського собору у Кремлі, а також став духівником Івана Грозного. Згодом Сильвестр очолив московський літературний гурток, а пізніше й Вибрану раду (неофіційний уряд Московської держави). Під його наглядом були також книгописна та іконописна майстерні. Сильвестра, до речі, науковці вважають одним із головних натхненників заснування в Москві державної друкарні.

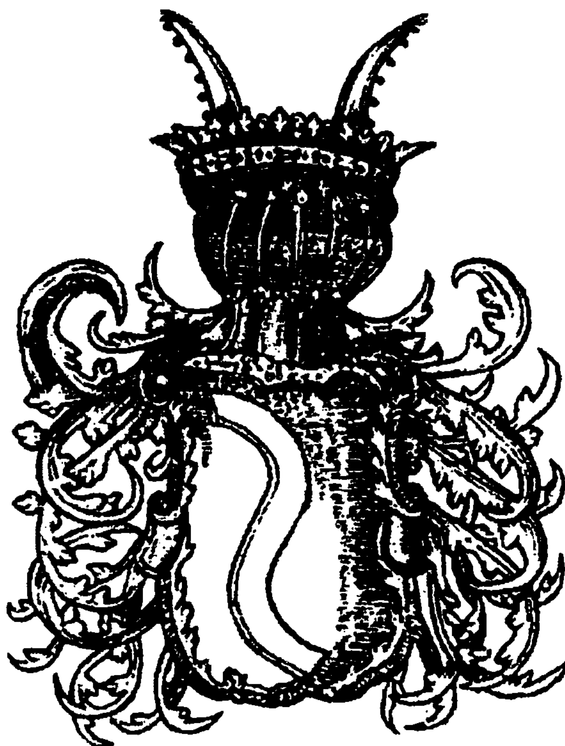
Ймовірно, Іван Федоров ще у Новгороді входив у число близьких до Макарія осіб і тому, можливо, був запрошений Макарієм до Москви, де став дияконом Кремлівської церкви Миколая Гостунського.

Л.Владимиров припускає: «Мешкаючи і працюючи в Кремлі, Іван Федоров, без сумніву, входив у літературний гурток Максима Грека, міг познайомитися з Адашевим, Сильвестром, Артемієм та іншими прибічниками реформ, набути богословських знань від Максима Грека, навчитися в нього грецької мови, почути від нього про Альда Мануція та його книгодрукарське мистецтво. І зрозуміло, що своєрідною виробничою практикою стала для нього робота з виготовлення видань московських анонімних Євангелій та Псалтирів».

Останнім часом набула популярності версія про шляхетське походження Івана Федорова. Її висловив ще у першій половині XIX ст. російський історик культури П.Кеппен і пізніше підтримали деякі польські вчені. Припущення П.Кеппена базувалося на ґрунтовному аналізі друкарського знака Івана Федорова у львівському Апостолі 1574 р.: це картуш із розміщеною на його поверхні гнучкою щільною змійкою (нагадує дзеркальне відображення латинської літери S зі стрілкою вгорі).

Деякі вчені, спираючись на припущення П.Кеппена та дослідження відомого історика геральдики В.Лукомського, який ґрунтовно вивчив у 1935 р. гіпотезу П.Кеппена, дійшли висновку, що друкарський знак Івана Федорова дуже схожий на герб старовинного білоруського шляхетського роду Рогоз, а сам Іван Федоров, ймовірно, або належав до цього роду, або був до нього приписаний і тому мав право на герб і дворянство.

Більшість істориків книги довгий час не погоджувалися з цією версією, розглядаючи її як науково неспроможну. Але були знайдені нові архівні документи: лист І.Федорова сак-



Герб «Шренява» Петра Кміти.

сонському курфюрстові Авґусту II з пропозицією відлити для нього бомбарди нової конструкції. Лист І.Федорова був скріплений печаткою у вигляді картуша, подібного до його друкарського знака, але замість руки, що тримає декор (як у львівському Апостолі), зображено корону та гербовий щит зі знаком змійки зі стрілою.

Після ґрунтовного дослідження цього листа академік Є.Немировський дійшов висновку, що цей документ є новим доказом дворянського походження Івана Федорова і навіть висловив думку, що І.Федоров був приписаний краківським воєводою Петром Кмітою до його герба «Шренява». З цим погоджується й книгознавець Л.Владимиров: «Значення корони не викликає сумніву: звертаючись до курфюрста, І.Федоров хотів підкреслити своє дворянське походження. У своїх друкованих творах він це робити не міг, оскільки дворянин, який мешкав у місті та займався ремісництвом, втрачав свої привілеї».

Історик Я.Ісаєвич, не погоджуючись із цими припущеннями, зауважує, що у гербів «Шренява» та «Рогоза» над декоративним зображенням розміщено не стрілку, як у друкарському знаку І.Федорова, а хрестик. Він підкреслює: «На наш погляд, знак Івана Федорова слід пов'язувати не з шляхетськими, а з міщанськими гербами (ґмерками), на той час досить поширеними на Західній Україні. Ґмерки зображалися на печатках, портретах, надгробках, прикрашали фасади будинків». І далі: «Очевидно, Іван Федоров саме на зразок міщанських гербів створив собі власний герб, який вживався ним і як друкарський знак, і як один із його компонентів».

Починаючи з московського Апостола (1564), майже всі видання, які видрукував І.Федоров разом з П.Мстиславцем або самостійно, відзначаються дуже високим професійним рівнем не тільки з погляду друкарської майстерності, а й з погляду художнього оздоблення друків. Тому дослідники книги шукають відповідь на питання: де і в кого ці майстри вивчили друкарську справу?

Наприклад, Є.Немировський вважає, що Іван Федоров у 30-ті роки XVI ст., можливо, працював у краківській друкарні Ф.Унґлера, де і набув друкарської майстерності. Щоби версія про перебування І.Федорова у Кракові була більш аргументованою, він вказує на записи в метриці Краківського університету (Книга записів вступників до університету) та в промоційному акті університету (Liber Promotionum), з яких стає відомо, що у 1529 р. «Іван син Федора з Петковиць Краківської єпархії» («Johannes Theodori de Phyetkowycze dioc. Cracoviensis») став студентом університету, а у 1532 р. «Іван Федір Москвитин, красноставський канонік» («Joannes Theodorus Moscus canonicus Crasnostaviensis») отримав науковий ступінь бакалавра.

Історик Я.Ісаєвич висловлює іншу думку. Він вважає, що записи в документах Краківського університету стосуються, ймовірно, іншої людини. Я.Ісаєвич пише: «Так чи інакше, Іван син Федора, який вчився у Кракові, походив з Польщі або Великого князівства Литовського. А для першодрукаря Івана Федорова переїзд до цих країн означав виїзд в «страны незнаемы». Отже, нема підстав для ідентифікації першодрукаря з вихованцем Краківського університету, який мав те саме ім'я і по батькові».

Після обстеження російських першодруків сучасні науковці дійшли висновку, що Іван Федоров, ймовірно, навчився основам друкарської справи, працюючи в московській Анонімній друкарні над виготовленням «безвихідних» видань.

Що ж стосується Петра Мстиславця (рік, місце народження, роки навчання друкарському ремеслу також невідомі), то в дослідницькій літературі існує припущення, що він походив зі східнобілоруського міста Мстислав-

ця і, можливо, навчився друкарству ще до приїзду в Москву. Деякі книгознавці (зокрема, академік О.Сидоров) припускають, що П.Мстиславець прибув до Москви вже у зрілому віці та, можливо, допомагав І.Федорову засвоювати техніку різьблення пуансонів, виготовлення матриць і виливання друкарського шрифту, а також навчив його мистецтву граціювання дереворитів.

Довгий час вважалося, що І.Федоров і П.Мстиславець виконували тільки технічні функції, притаманні безпосередньо майстрам-друкарям: виливали шрифти, складали та верстали шпальти, гравіювали дереворитні прикраси. Стосовно питання про те, хто склав післямови до московських видань — Апостола (1564) та Часовників (два видання 1565),— то науковці припускали, що їх авторами були справжні літератори: митрополит Макарій або протоієрей Сильвестр. Але в той час, коли виготовлявся тираж московського Апостола, ці видатні церковні діячі вже «спочивали на смертному одрі». Крім того, рівень усіх статей і післямов для інших видань, надрукованих І.Федоровим пізніше в Білорусі та Україні, був аж ніяк не нижчим. Напрошується висновок, що Іван Федоров ці післямови створював сам, що він мав хорошу освіту і був талановитим літератором. Більше того, І.Федоров і П.Мстиславець брали активну участь у виправленні богослужбових текстів. Цей факт, до речі, засвідчує й відомий діяч білоруського та польського реформаторського руху Симон Будний (1530–1593). Приїхавши у Велике князівство Литовське, друкарі познайомилися з С.Будним і розповіли йому, що в Москві вони займалися виправленням та редагуванням текстів у друках. Віддаючи належне великій просвітницькій праці східнослов'янських друкарів, С.Будний вважав, що вчених у галузі наукового виправлення богослужбових текстів чекає ще велика праця. У передмові до польського Нового Завіту (Лоске, 1574) він підкреслював: «Але старі маркіановські, гомоузіанські та інших єретиків перекручення не за московськими збірками правити, та й мало для цього голів Івана Федорова і Петра Тимофеєва Мстиславця. Зробили те, що могли, за що їм інші мають бути вдячні, але це ще малий тільки початок».

Починаючи з останніх десятиліть XV — початку XVI ст. ускладнення книгодрукарської справи в західноєвропейських країнах зумовило активний процес поділу праці між майстрами. Сучасні науковці вважають, що між І.Федоровим і П.Мстиславцем за роки спільної праці були також налагоджені робочі стосунки, які їх обох влаштовували.

В обов'язки І.Федорова входило, перш за все, вирішення організаційних та економічних питань, а також створення загального проекту майбутнього видання, що передбачало розробку посторінково-просторової та структурної побудови кожного з друків, розробку художньої стилістики та композиційної побудови фронтиспісів, заставок, кінцівок, ініціальних літер, ломбардів і численних виливних прикрас. При потребі І.Федоров, можливо, допомагав майстрам-помічникам виконувати ті чи інші друкарські процеси.

П.Мстиславець же займався, ймовірно, безпосередніми питаннями технічного характеру: гравіюванням ілюстративного матеріалу, вирізьбленням на сталі пуансонів, виливанням друкарських шрифтів, складанням та верстанням друкарських форм, а також виконанням друкарських і брошурувальних процесів. Ось чому, можливо, перед І.Федоровим ще у Заблудові постало питання: хто замінить йому помічника («клеврета») Петра Мстиславця, коли той поїде до Вільна? Звернувши увагу на здібного заблудівського юнака Гриня Івановича, І.Федоров почав навчати його друкарського ремесла. А коли І.Федоров з Гринем поїхали до Львова, то Гринь Іванович ще протягом двох років продовжував навчатися (на кошти Івана Федорова) у художника Лаврентія Пилиповича (Пухали) «малярству, столяруванню, форшнайдерству, вирізуванню на сталі літер та іншим речам».

Незважаючи на те, що, можливо, П.Мстиславець (як припускають історики книги) допомагав І.Федорову в освоєнні книгодрукарських процесів, а також на те, що друки, виготовлені Петром Мстиславцем самостійно у Вільні (у 1575 р. — Євангеліє, у 1576 р. — Псалтир), ні художнім, ні технічним рівнем не поступалися друкам Івана Федорова, все ж і в післямовах до московських датованих першодруків та заблудівського Євангелія учительного (1569), і у «Сказаніях» про початок московського книгодрукування (середина XVII ст.), і у сучасній дослідницькій літературі ім'я Петра Мстиславця завжди вказується після імені Івана Федорова.

Як підкреслюють сучасні дослідники книги, яскрава післямова І.Федорова, написана



Апостол. Фронтиспіс. Деереворит. Іван Федоров. Львів. 1574 р.

ним до львівського Апостола (1574), набагато перевершує за літературним хистом післямови П.Мстиславця, складені ним у Вільні для своїх видань. Я.Ісаєвич пише: «Отже, хоч обидва вони були визначними майстрами друкарства і обидва брали участь у редагуванні тексту московських видань, не випадково Івана Федорова названо всюди на першому місці. Літературна праця високо цінувалася сучасниками, тому з двох рівних за становищем першодрукарів авторитетнішим був саме він. Але, зрозуміло, три московські видання 1564–1565 рр. слід вважати спільними виданнями Івана Федорова і Петра Мстиславця, не приписуючи їх лише першому з них».

Восени 1572 р. Іван Федоров разом із сином Іваном і учнем Гринем Івановичем виру-



Первое убо слово сотворихъ о всѣхъ, зач. а

о Ѳеофиле. о нихже нача Іс, тво

рити же и учити. до негоже дне,

заповѣдавъ апостоломъ Дхомъ стымъ,

ихже избра вознесеся. пред ними

же и постави себе жива по страда

нии своемъ. во мнозехъ истинныхъ знаме

ниихъ. деньми четыредесятьми ꙗвлꙗ

ꙗся имъ и глаголꙗ ꙗже о цртвии Бжии. сни

мниже ꙗды, повелѣваше имъ ѿ Иерусали

ма не ѿлучатисꙗ. но ждати обѣтованіе

Отче, еже слышасте ѿ мене. ꙗко Іѡаннъ

убо крстилъ есть водою. вы же имате кре

ститисꙗ Дхомъ стымъ, не по мнозехъ сихъ

днехъ. Они же убо сошедшесꙗ, вопрошаху

вътстуи и великую на пасхи. и навъзнесе г

ніе гне.

Апостол. Початкова сторінка. Іван Федоров. Львів. 1574 р.

шили із Заблудова до Львова. Добиралися довго, і шлях їхній був дуже тяжким, бо на той час у білоруських та українських містах і селищах лютувало «повітріє» (пошесть).

Іван Федоров, можливо, привіз із Заблудова частину друкарського устаткування. Але, щоб обладнати у Львові нову друкарню, він потребував значних коштів для реставрування старого друкарського стану, а, можливо, і для виготовлення нового, для часткового відновлення друкарського майна, для доукомплектування складальних шрифтів, дереворитів та виливних прикрас, і, нарешті, для придбання необхідної кількості паперу та друкарських фарб.

Іван Федоров звернувся з проханням про допомогу до заможних українських купців і православних шляхтичів, але підтримку одер-

жав від простих людей, які зрозуміли, що діяльність «кириличної» друкарні сприятиме зміцненню національної культури та освіти. Серед львів'ян, які допомагали друкареві не тільки порадами, а й матеріально, були передміщанин Семен Каленикович (відомий як Сенько Сідляр), член передміського Миколаївського братства художник-маляр Лаврентій Пилипович (Пухала), настоятель Онуфріївського монастиря отець Леонтій, Іван Яцькович Мороховський, який згодом став прибічником провідного українського церковного та політичного діяча, засновника греко-слов'янської школи, львівського єпископа Гедеона Балабана (1530–1607) та ін.

З архівних документів відомо, що на початку 1573 р. Іван Федоров («руський друкар») наймав приміщення в Кулганківській кам'яниці на Краківській вулиці. Власником кам'яниці був бондар Адам Торик із Мостиськ. Дослідники вважають, що цей будинок був розташований на місці нинішнього будинку № 4. У великих приміщеннях кам'яниці розташовувалися різні ремісники, в тому числі й словолитники. Ймовірно, друкарня Івана Федорова почала діяти саме тут.

Свою видавничу діяльність в Україні І.Федоров розпочав із друкування богослужбової книги — Апостола, над виготовленням якої працював майже рік: з 25 лютого 1573 р. до 15 лютого 1574 р. В цілому львівський Апостол був перевиданням московського Апостола 1564 р.: текст львівського видання надрукований таким самим шрифтом, що й текст московського; лише на початку книги І.Федоров помістив три додаткові пояснювальні статті, а московську післямову переписав, збільшивши її обсяг. Друкар також зберіг принцип посторінково-просторової побудови книги, конструкцію шпальт і композиційну особливість графічного оздоблення видання. Розмір сторінок львівського Апостола після обрізу (за примірником Державної публічної бібліотеки ім. М.Є.Салтикова-Щедріна в Санкт-Петербурзі) 30 x 19,5 см; розмір шпальти (без надшпальтових і підшпальтових кіноварних рядків) — 21,1 × 12 см; обсяг львівського видання трохи більший від московського (за рахунок трьох нових передмов і доповненої післямови); колонцифри розміщені в правому нижньому кутку лицьового боку кожного аркуша; повні сторінки складаються з 25 рядків тексту (без верхніх і нижніх допоміжних рядків).

Книга надрукована у дві фарби (червона і чорна) на папері польського та місцевого виробництва (в папірнях м. Буська на Львівщині). Червоною фарбою (кіновар'ю) були надруковані в'язеві рядки, перші літери кожної частини та назви частин (на книжкових полях), нумерація частин (також на полях), надшпальтові та підшпальтові допоміжні рядки, колонтитули тощо. На відміну від кириличних церковнослов'янських книжок, виданих у Венеції воєводою Чорногорії Божидаром Вуковичем і його сином Віченцо, де червоної фарби було вжито надто багато (на деяких сторінках червоного кольору було більше, ніж чорного), Іван Федоров червону фарбу використав більш функціонально — не з декоративною метою, а для того, щоби полегшити читачеві процес роботи з текстом.

Львівське видання Апостола багатше від московського і за художнім оздобленням. У львівському виданні Іван Федоров використав:

— сторінкових гравюр — 3 (у московському 1);

— заставок — 51 (у московському 48);

— великих візерункових ініціалів — 23 (у московському 22);

— кінцівок — 47 (у московському 1);

— кіноварних ініціалів-ломбардів — 24 (у московському 24);

— в'язевих рядків — 27 (у московському 24).

У львівському Апостолі, як і в московському, основним компонентом оздоблення друку були великі візерункові заставки, переважну більшість яких надрукували з московських дощок або скопіювали з них. Композиції нових заставок і кінцівок, вирізьблених у Львові, були створені на основі місцевих українських або західноєвропейських орнаментально-декоративних зразків, творчо перероблених І.Федоровим згідно із загальною художньо-стильовою побудовою львівського видання.

У рослинному орнаменті, наприклад, було використано такі нові декоративні мотиви, як стилізовані листки клена, винограду, дуба й аканта. Ці декоративні елементи з'явились у львівському Апостолі під безпосереднім впливом художнього оздоблення таких славнозвісних українських рукописів місцевого походження, як Євангеліє 1546 р. з Хишевич (Львівщина) і Пересопницьке Євангеліє 1556–1561 рр.

На відміну від московського видання, у львівському Апостолі І.Федоров застосовує нові прикрашальні елементи книги — кінцівки, які,

іс ха дасѧ блюдетъ.
Възлюбленыи чтныи
хрїстїѧньскїи рускїи на
роде, греческаго закона.
сїѧ еже писахъ вамъ, не
ѿсебе, но ѿбжтвеных
аплъ нбі оносны стых
оцъ оученїѧ, и преподо
бного оца нашего іѡанна
дамаскина, ѿграмати
кїи, мало нѣчто. ради
скораго младенческаго
наоученїѧ. въмале съ
кратнѣ сложих. и аще
сїи труды моѧ благоуго

дны бѹдѹтъ вашим лю
бви. прїимѣте сїѧ слю
бовїю. аз и иных пи
санїихъ благоугодны съ
вожделѣнїе потрудити
сѧ хощу. аще благоволи
бгъ, вашими стыми
молитвами
аминь.



Выдрѹковано волвовѣ,
рокѹ, а, фод.

Буквар. Розгорт. Іван Федоров. Львів. 1574 р.

до речі, на той час широко вживалися в українських рукописах. Також вперше у своїй друкарській практиці на звороті останнього задрукованого аркуша львівського Апостола він подає особисту видавничу марку, виконану в дусі ренесансної графіки: рука тримає товсту стеблину, від якої розгалужується пишний рослинний декор. Серед гнучкого рослинно-квіткового орнаменту Федоров закомпонував два картуші: зліва — герб міста Львова із зображенням лева у відкритій брамі міського муру з трьома баштами; справа — герб самого друкаря у вигляді змійки, подібної до дзеркального відображення літери S зі стрілкою вгорі. Внизу марки — з обох боків стеблини — закомпоновано два рядки: «Іоаннъ Федоровичъ друкарь Москвитин».

На початку Апостола подано дві сторінкові фігурні гравюри: на звороті першого ненумерованого аркуша — герб Г.Ходкевича в архітектурній рамці (рамку використано з московського Апостола, а герб — із заблудівського Псалтиря з Часословом); перед початком основного тексту (по закінченню трьох вступних частин) — зображення апостола Луки в обрамленні такої ж архітектурної рамки. Дереворит із зображенням апостола Луки намальований і вирізьблений заново. На гравюрі, виконаній досить майстерно, закомпоновані монограми ЛП і WS, які, ймовірно, належать львівському художникові Лаврентію Пилиповичу Пухалі та краківському граверові Венделю Шарфенберґу (синові Ґеорґа Шарфенберґа).

У тому ж 1574 р. І.Федоров надрукував у Львові одне з найзначніших своїх видань — перший східнослов'янський Буквар. Титульного аркуша у виданні ще не було (як і в Апостолі), але на останній сторінці книги стояв друкарський знак І.Федорова з вирізьбленими літерами «ІОАН» і гербом Львова. Під зображенням — підпис: «Выдруковано во Львове року 1574».

Посібник виданий невеликим форматом — у восьму частку аркуша, обсягом 40 аркушів без нумерації сторінок. Книга надрукована тим самим шрифтом, що й львівський Апостол, повна сторінка складається з 15 рядків. Бук-



Князь Костянтин-Василь Костянтинович Острозький. Із ксилографії Василя Мате. С.-Петербург. XIX ст.

вар поділяється на дві частини: у першій дасться абетка та правила граматики, у другій — тексти для читання (від простих до складних). Тексти для читання являли собою найголовніші молитви з Часослова, а також уривки з Книги притч Соломонових про необхідність навчання та пошану до батьків, моралістичні тексти, звернення до батьків про засади виховання дітей.

Для оздоблення посібника було вирізьблено на дереві п'ять заставок, три кінцівки і дві невеличкі гравюри — герб Львова та друкарський знак Івана Федорова. Тираж видання (друкування в одну фарбу — чорну), ймовірно, був не менше 2000 примірників, оскільки книга користувалася великим попитом. Буквар, надрукований церковнослов'янською мовою, яка на той час вважалася літературною мовою («високим стилем»), був виготовлений І.Федоровим для потреб місцевих шкіл, де вивчалася кирилична писемність. У подальшому цей Буквар став зразком підручника для початкового навчання в багатьох слов'янських країнах.

У спадщині І.Федорова львівські видання займають особливе місце, бо саме у Львові він виступив як самостійний видавець-підприємець. Друкуючи книжки в Москві та Заблудові, а пізніше в Острозі, І.Федоров був лише керівником друкарень і не міг підкреслювати свою роль у процесі підготовки та виготовлення видань, бо залежав від власника друкарні або мецената, а в Москві він працював під безпосереднім контролем державної та церковної влади. Тому його тексти до колофонів і післямов у цих друках були переважно невеликі та характеризувалися певною офіційністю (наприклад, післямова до московського Апостола 1564 р.). «У Львові, де друкар став сам собі господарем, — підкреслює Я.Ісаєвич, — він зміг вмістити і пишну видавничу марку, і яскраву, схвильовану післямову, яка за літературними якостями набагато перевершує те, що маємо в інших друкованих виданнях того часу. Зі сторінок цього твору постає перед нами образ пристрасної і вольової, відданої своїй справі людини, що розуміє суспільну значимість своєї діяльності".

Видавнича діяльність Івана Федорова у Львові не принесла йому матеріального достатку: повністю розплатитися зі своїми кредиторами він не міг. Друкар віддав друкарню на деякий час під заставу на забезпечення певної частки боргу і знову пішов на службу до мецената — тепер вже до князя К.-В.К.Острозького, який збирався «выдати тисненіем печатным» Біблію. На той час діяльність І.Федорова не тільки як видавця та друкаря кириличних книжок, а й як редактора, перекладача та літератора була широковідома в літературних колах. Тому, ймовірно, князь запросив його до Острога як фахівця книговидавничої справи, здатного не тільки допомогти у будівництві нової друкарні для кириличних книг, а й стати її керівником. Іван Федоров переїхав зі Львова на Волинь у 1575 р.

Київський воєвода Костянтин-Василь Костянтинович Острозький (1526–1608) — найбагатший магнат у Польсько-Литовській державі — був на той час одним із найвпливовіших прибічників православ'я. Щоби протистояти католицькій експансії, яка значно посилилася після укладання у 1569 р. Люблінської унії, в м. Острозі в родовому маєтку князя було створено Острозьку школу вищого типу — «тримовний ліцей», де навчання велося церковнослов'янською, грецькою та латинською мовами.

Крім цього, князь Острозький заснував науково-літературний гурток, на чолі якого став перший ректор Острозької школи вищо-

го типу Герасим Смотрицький (батько Мелетія-Максима Смотрицького, вченого-філолога, автора широковідомої слов'янської Граматики, виданої в 1619 р.). До гуртка входили Тимофій Михайлович, Василь Андрійович Суразький (Малюшицький) та ін. Гуртківці задалися метою створити друкарню, щоб видавати навчальні посібники для учнів ліцею, а також пропагувати науково-літературну діяльність членів гуртка. Зокрема, виникла ідея перекласти з грецької та видати церковнослов'янською мовою повний текст Біблії.

Спочатку князь Острозький вирішив обладнати друкарню у стінах Дерманського монастиря і тому, можливо, призначив диякона Івана Федорова «справцею» (управителем) цього монастиря (розташованого за 20 км від Острога), але пізніше дійшов висновку, що зручніше розмістити друкарню поряд із Острозьким навчальним закладом.

З березня 1575 р. й до кінця 1576 р. І.Федоров, виконуючи обов'язки управителя монастиря, керував підготовкою друкарні до відкриття, використовуючи, можливо, монастирські прибутки для потреб майбутньої друкарні. Крім цього, він разом із членами Острозького літературного гуртка займався перекладанням та редагуванням текстів Біблії. Дерманський монастир постійно підтримував тісні зв'язки з балканськими та константинопольськими монастирями. У його стінах була хороша бібліотека, а серед монахів знайшлися й добре освічені книжники, які взялися допомагати І. Федорову в роботі над редагуванням біблійних текстів.

З ініціативи князя Острозького в різні країни були розіслані уповноважені, які шукали списки з виправленими біблійними текстами. У першій передмові до Острозької Біблії князь відзначає, як важко йому було дістати повний церковнослов'янський текст Святого письма: він відрядив своїх книжників «у багато далеких країв світу — до земель римських, Кандійських островів (Крит. — *В.О.*), а найбільше до численних грецьких, сербських і болгарських монастирів, дійшов і до самого намісника апостолів, глави усієї східної церкви, вселенського патріарха Єремії, всюди настійно прохаючи для себе людей, які добре знають грецьке та слов'янське писання, та ізводів, добре виправлених, безпомилкових». Науковці припускають, що І. Федоров був відряджений у Волощину, куди, рятуючись від турецьких яничар, ченці вивезли з південнослов'янських країн багато богослужбових рукописів.

Отримавши справні біблійні тексти єврейською, латинською, грецькою та церковнослов'янською мовами, Острозька редакційна рада (у складі Герасима Смотрицького, Тимофія Михайловича, грека Євстафія Нафанаїла з Криту, Івана Федорова та багатьох інших книжників) взяла за основу повний текст так званої Геннадіївської Біблії, переписаної в Новгороді у 1499 р. під керівництвом новгородського митрополита Геннадія. Повну Біблію склали новгородські перекладачі за болгарськими списками доби болгарського царя Симеона (?–927), які набули поширення у Київській Русі в XI–XII ст. Острозькі редактори, в свою чергу, внесли до перекладу тексту повної Біблії багато виправлень, спираючись на грецькі та слов'янські біблійні списки, які уповноважені князя Острозького привезли «з багатьох далеких країв світу». Отже, в Острозькій Біблії «маємо типово східнослов'янський пізній варіант церковнослов'янської мови, — відзначає Я.Ісаєвич, — однак він став авторитетним і зразковим не лише для східних слов'ян, але й для православних південнослов'янських і східнослов'янських народів, перетворився якоюсь мірою в обов'язкову для всіх норму пізнього періоду старослов'янської літературної мови».

Іван Федоров, крім перекладацької та редакторської праці, докладав багато зусиль до будівництва нової друкарні. Нерідко він приїжджав до Львова, щоб придбати необхідні матеріали для Острозької друкарні. У технічних роботах йому допомагали ченці Дерманського монастиря, але найближчим помічником був Гринь Іванович, юнак із Заблудова.

Деякі історики книги припускають, що в Острог для виконання певних робіт міг приїжджати з Вільна й Петро Мстиславець.

В Острозькій друкарні з 1577 по 1582 рр. під керівництвом Івана Федорова було надруковано шість видань:

— Читанка, або Азбука (1578);

— Буквар: Передрук львівського Букваря з додатком «Сказанія» болгарського Чорноризця Храбра (початок X ст.) «Про письмена» (1578–1580);

— Новий завіт з Псалтирем (1580);

— Абетково-предметний покажчик з поясненнями до Нового завіту («Книжка собраніе

Читанка. Початкова сторінка. Іван Федоров. Острог. 1578 р.

вещей нужнійших»), укладений Тимофієм Михайловичем (1580);

— Листівка двохаркушева з віршованим текстом Андрія Римші — «Хронологія» (1581);

— Біблія, з двома різними датами виходу у світ — 12 липня 1580 р. і 12 серпня 1581 р.

У науковій літературі висловлюються припущення, що в Острозькій друкарні працювали, а також набували досвіду Василь Лосятинський (був слугою І.Федорова), Дем'ян Наливайко, чернець Мина, Сацько Сенькович і Семен Корунка, друкарі Іван, Тишко та Федір, які й після від'їзду Івана Федорова продовжували працювати в Острозькій друкарні.

Дослідники книги висловлюють думку, що волинянин Онисим Михайлович Радишевський оволодів друкарською справою в Острозькій друкарні І. Федорова. Пізніше — у 1586 р. — Радишевський переїхав до Москви і став провідним майстром Московського Печатного двора.

Восени 1580 р. на допомогу батькові зі Львова до Острога приїхав син І.Федорова — Іван Друкарович, — разом зі своєю дружиною.

Для друкування острозьких видань було виготовлено (крім шрифту, яким складено львівський Апостол) п'ять нових шрифтів: три кириличних і два дрібних грецьких. Серед кириличних шрифтів були один середнього розміру, спроектований на основі попереднього шрифту І.Федорова та П.Мстиславця, і два дрібних напівкурсивного накреслення. Дрібні кириличні шрифти розроблені на основі шрифтової графіки українських рукописів середини XVI ст. і півуставного скорописного письма українських ділових документів того часу.

Сучасні науковці, зокрема Я.Ісаєвич, припускають, що ці шрифти (або їх значна частина) були виготовлені Гринем, але спроектував графіку шрифтів хтось із писарів канцелярії князя Острозького або, можливо, Герасим Смотрицький, який раніше був кам'янецьким писарем. Окрім цього, Гриневі, ймовірно, належать і дереворити, які помітно відрізняються від попередніх гравюр Івана Федорова.

Що ж стосується грецьких острозьких шрифтів, то книгознавці вважають, що прототипом для їх виготовлення, очевидно, послужили шрифти з відомих усьому світові видань італійського видавця Альда Мануція.

Читанка (Азбука) 1578 р. була першим острозьким друком І.Федорова.

Цей навчальний посібник — "Грецько-руська церковнослов'янська книжка для читання" — виданий форматом в одну восьму частку аркуша і невеликим обсягом: тільки вісім ненумерованих аркушів. Книжка містить титульний аркуш, оздоблений складальною рамкою, де вказується, що "оумышленієм и промышленієм богочтиваго князя Констянтина Констянтиновича княжати Острозькаго" засновано в Острозі школу, а також друкарню, в якій виготовлена ця книжка, надрукована "перваго ради наученія детъскаго многогрешним Іоанном Федоровичем". На звороті титулу зображено герб князів Острозьких,

а під ним вказана дата видання. Посібник містить таблицю грецького алфавіту і молитви, складені на шпальті у два стовпці: зліва грецький текст, справа — церковнослов'янський. Грецькі та кириличні шрифти використані двох розмірів. Крім складальної рамки з виливних прикрас на титульному аркуші, двох гравюр із зображенням герба князя Острозького та друкарського знака Івана Федорова, в Азбуці використано одну заставку (дошка із львівського Букваря) і дві кінцівки, складені з виливних прикрас.

Другим острозьким виданням Івана Федорова, надрукованим у 1578–1580 р., також був навчальний посібник. Це — Буквар (передрук львівського Букваря, крім післямови) з додатком трактату болгарського Чорноризця Храбра про створення слов'янської абетки: "Сказанiє како состави святый Кирилъ философъ азбуку по языку словенску и книги преведе". Чорноризець Храбр (ймовірно, мешкав у Солуні — тепер Салоніки) написав свій публіцистичний трактат «Про письмена» ще на початку X ст. У ньому він розповідає, що створення слов'янської абетки належить Кирилові Філософу; відкидаючи твердження про перевагу одних мов над іншими, він гнівно засуджує тих, хто намагається принизити слов'янську культуру і писемність.

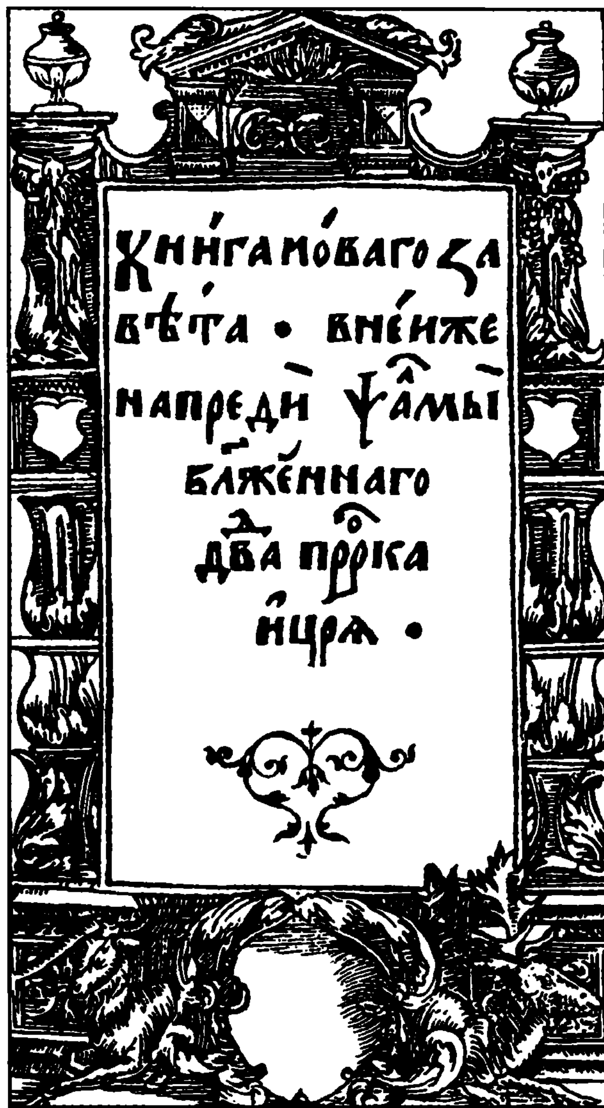
Текст "Сказанія" Чорноризця Храбра, наведений в острозькому Букварі, здобув на той час велику популярність серед українського населення. Я.Ісаєвич пише: "Викриття Храбром спроб принизити значення писемності слов'ян звучало дуже актуально в умовах, коли католицькі публіцисти намагалися заперечувати право східнослов'янських народів на розвиток своєї самобутньої культури".

Буквар (як і Читанка) виготовлений малим форматом (в одну восьму частку аркуша); його обсяг 48 аркушів. У книжці вжито більше графічних прикрас, ніж у Читанці: шість заставок (відбиті з чотирьох дощок львівського Букваря), чотири кінцівки (з трьох дощок львівського Букваря), одна ініціальна літера, оздоблена рослинним орнаментом, і один рядок в'язевого напису.

У 1580 р. було надруковане третє острозьке видання — Книга Нового завіту, де містилися Псалтир, Четвероєвангеліє, Апостол і Апокаліпсис. Книга призначена для побутового користування і тому надрукована невеликим форматом (в одну восьму частку аркуша — розмір сторінок: 15,2 × 8,7 см). Незважаючи на те що шпальти були складані дрібним шрифтом (10 рядків = 40 мм), книга мала досить великий обсяг — 494 аркуші. Були використані пагінація і колонтитули.

Буквар. Початкова сторінка. Іван Федоров. Острог. 1578 р.

У виданні вжито гравійований титульний аркуш, на звороті якого зображено герб князя К.-В.К.Острозького, оточений овальним декоративним обрамленням. У кінці книги є колофон і друкарський знак Івана Федорова. В оздобленні видання використано 36 заставок (відбитих із шести дощок), 21 кінцівку (з семи дощок), 18 дрібних прикрас (із двох виливних форм), 29 візерункових ініціалів (з одинадцяти форм), 36 рядків в'язі (з шести дощок) тощо. Мотиви декоративних прикрас були запозичені (ймовірно, Гринем Іванови-



Новий завіт із Псалтирем. Титульний аркуш. Іван Федоров. Острог. 1580 р.

чем) з українських рукописів і книжок Франциска Скорини.

В оздобленні титульного аркуша І.Федоров уперше використав дереворитну архітектурну рамку-портал, яка згодом отримала назву *форта* (від лат. *porta* — брама, двері) і яку дослідники книги пов'язують із початком ренесансного напряму у вітчизняному книжковому мистецтві. Прототипом для цієї форти була рамка на титульному аркуші Лютерового перекладу «Книга повчань Сірахових» (Віттенберґ, 1533), але гравер її значно переробив.

У тому ж 1580 р. для Книги Нового завіту окремим виданням був надрукований абетково-предметний покажчик, складений членом Острозької академії Тимофієм Михайловичем. Книжечка видана невеликим форматом (в одну восьму частку аркуша) і надрукована дрібним шрифтом (10 рядків = 40 мм). У покажчику використано герб К.-В.К.Острозького, одну заставку й одну кінцівку. Напис на титульному аркуші — «Книжка собраніе вещей нужнійших» — оточений складальною рамкою та прикрашений різьбленою віньєткою. Науковці відзначають, що книжка Тимофія Михайловича — це перший в історії кириличної друкованої книги абетково-предметний покажчик.

Окрім вказаних видань, І.Федоров надрукував у Острозі 5 травня 1581 р. двохаркушеву листівку з віршованим текстом білоруського поета кінця XVI ст. Андрія Римші — «Хронологія». Це календар найважливіших біблійних подій, у якому латинською, єврейською та слов'янською мовами подано назви 12 місяців, а до кожної назви — коротенькі дворядкові вірші, написані тодішньою білорусько-українською літературною мовою.

Однак найвидатнішим острозьким виданням І.Федорова була повна Біблія, перекладена на церковнослов'янську мову. Вихід її у 1581 р. став важливою культурною подією не лише для українсько-білоруської православної церкви, а й для всіх народів слов'янського світу.

Книга надрукована форматом в аркуш (як і обидва федоровські Апостоли) і має великий обсяг — 628 аркушів, або 1256 сторінок. Текст Біблії складено шістьма шрифтами (в тому числі й двома грецькими), які І.Федоров використовував у попередніх виданнях.

У книзі наявна пагінація: колонцифри проставлені в правому верхньому кутку кожного пронумерованого аркуша. Розмір сторінок — 30,9 × 20,2 см (за примірником Львівського державного історичного музею); шпальти видовжені — 25,5 × 13,6 см, складання зроблене у два стовпці (по 50 рядків у кожному).

Біблія гарно оздоблена: на двоколірному титульному аркуші використана дереворитна рамка (яка була в обох Апостолах) із написом: «Бібліа сиреч книгы ветхаго и новаго завета по языку словенску от еврейска въ еллиньскіи языкъ седми десятъ и двема богомудрыми преводники прежде воплощенія Господа Бога и Спаса Нашего Ісуса Христа 308 лета на желаемое повеленіе Птоломея Филадельфа царя египетска преведенаго зводу съ тщаніемъ и прилежаніемъ елико мощно помощію Божіею последовася і исправися. В лето по воплощеніи Господа Бога и Спаса Нашего Ісуса Христа 1581». На звороті титульного аркуша (як і в Новому завіті) вміщено герб князя К.-В.К.Острозького. Фігурні гравюри у виданні відсутні, але книга насичена дереворитними та виливними прикрасами: 81 за-

Библїа сирѣчь книгы
ветхаго и новаго завѣ
та, по языку словенску.
Ѿ еврейска, въ еллиньскїи языкъ,
седми десятъ и двѣма, богому
дрыми преводники. прежде воплоще
нїа габа и спса нашего іс ха, т и
лѣта, на желаемое повелѣнїе птоло
меа филаделфа цра египетска.
преведенаго зводу сътщанїемъ,
и прилѣжанїемъ елико мощно,
помощїю бжїею последоваса, і и
справися. в лѣто, по воплощенїи
га бга и спса нашего іс ха.
аф па

Повна Біблія. Титульний аркуш. Іван Федоров. Острог. 1581 р.



Повна Біблія. Герб князя К.-В.К.Острозького. Іван Федоров. Острог. 1581 р.

ставка, 68 кінцівок і 9 комбінованих (ксилографічних і виливних), а також численні прикраси, складені з дрібних виливних декоративних візерунків. За підрахунками Я.Запаска, у книзі використано 1384 візерункові дереворитні ініціальні літери у прямокутних рамках і 78 рядків в'язі.

Основному текстові Біблії передують панегіричний вірш Герасима Смотрицького про герб К.-В.К.Острозького і дві передмови: перша — від князя Острозького, а друга (велика) — від Герасима Смотрицького на честь князя Острозького, де автор не тільки описує великі заслуги князя перед народом, а й розповідає про тяжке становище українського та білоруського народів у складі Речі Посполитої.

Після передмов подається зміст видання. Далі йдуть тексти до книг Старого та Нового завітів, велика післямова (грецькою і церковнослов'янською мовами), друкарський знак Івана Федорова та колофон про вихід книги у світ 12 серпня 1581 р.

У деяких примірниках є дата виходу книги 12 липня 1580 р. Це трапилося тому, що спочатку почали друкувати тексти книг Нового завіту (друга частина Біблії), плануючи закінчити друкування повної Біблії у 1580 р. Але наукове опрацювання та редагування текстів книг Старого завіту значно затягнулося, тому довелося друкувати вихідні дані з новою датою виходу Біблії у світ. Через це фоліація (поаркушева нумерація) в книзі вжита непослідовно.

Верстка і друк Острозької Біблії у дві фарби (червоної фарби в книзі зовсім небагато) відзначаються високою друкарською культурою. Біблія була видана досить великим тиражем для того часу — не менше 1500 примірників — і потрапила не тільки на землі України та Білорусі, а й до Польщі, Болгарії, Румунії, балканських країн. Частину тиражу надіслали у Московську Русь. Князь Острозький презентував кілька примірників Іванові Грозному, а той, у свою чергу, подарував Острозьку Біблію англійському дипломатові Джерому Горсею.

Острозька Біблія стала найважливішим знаряддям у боротьбі православного населення на українських і білоруських землях, які входили до складу Речі Посполитої, проти їх полонізації та окатоличування, за збереження своєї національної культури.

Після видання свого останнього друку в Острозі — повної кириличної Біблії — Іван Федоров повернувся до Львова. Це було наприкінці 1581 — на початку 1582 років. Взявши з собою 400 примірників Біблії (окремі примірники були недоукомплектовані), частину друкарського майна та деякі шрифти, він почав клопотати про створення нової друкарні у Львові. У цій справі І.Федорову допомагали його син Іван Друкарович, Гринь Іванович (на деякий час Гринь без попередньої домовленості з І.Федоровим відлучався до Вільна, де виготовив друкарські шрифти для білоруського видавця Кузьми Мамонича), палітурник Мартин Голубникович, купець Іван Білдага, швець Антох Абрагамович та ін.

Які книги планував надрукувати І.Федоров у новій Львівській друкарні — невідомо, але науковці припускають, що він готував друге видання Апостола.

Щоби здобути необхідні кошти, І.Федоров разом із львівським міським гармашем Данилом Кенігом (він був, ймовірно, виконавцем задумів І.Федорова) зайнявся гарматним ремісництвом і сконструював гармату, яка складалася з багатьох окремих деталей. І.Федоров поїхав до міста Гродно, де запропонував свій винахід королю Стефанові Баторію, і король замовив виготовлення однієї гармати. Восени 1583 р. Федоров прибув до Відня і звернувся до імператора Рудольфа II, а пізніше до Саксонського курфюрста Авґуста II з такою ж пропозицією, але вони відмовилися від послуг Івана Федорова.

Після невдалої мандрівки до Відня та, можливо, до Дрездена, І.Федоров повернувся додому і незабаром тяжко захворів. Помер великий слов'янський книговидавець і друкар у Львові 15 (5 за старим стилем) грудня 1583 р. Його поховали на подвір'ї Онуфріївського монастиря. На надмогильній плиті, яку було свого часу скопійовано, зроблено напис: «Іоан Федорович, друкар Москвитин, который своім тщанієм друкованіє занедбалоє обновил". А після дати смерті викарбувані слова: "Друкар книг пред тим невиданих».

Ретельно вивчаючи друки Івана Федорова, вчені дійшли висновку, що видатний східнослов'янський книговидавець і друкар Іван Федоров провів величезну дослідницьку роботу, вивчаючи мистецтво східнослов'янських рукописів, а також методики книгодрукування й оздоблення видань своїх відомих попередників: Ш.Фіоля, Макарія, Б.Вуковича та

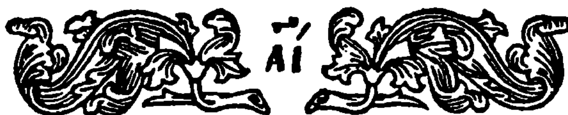


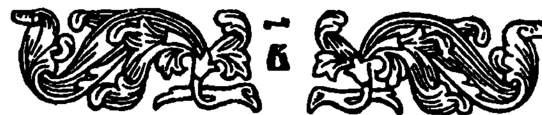
Надмогильний камінь Івана Федорова. Реконструкція.

Ф.Скорини. Друкар не оминув своєю увагою і досягнення книжкового мистецтва Німеччини, Італії та Франції.

Нагадаємо, що західноєвропейські майстри книги у другій половині XVI ст. підняли друкарське мистецтво на високий рівень. Зі складальних шрифтів друкарі верстали різноманітні форми: трикутники, кола, чаші та ін.; складені рядки і шпальти відзначалися чіткістю та зрівноваженістю. Ретельно розроблялися гармонійні пропорції між форматами книг і розмірами шпальт, між розмірами шпальт і книжковими полями. Майстри XVI ст. створили багато нових друкарських шрифтів, графіка яких була настільки функціонально чітка та художньо виразна, що ці шрифти залишаються і в наш час взірцями для художників книги.

Майстри італійської та французької книги другої половини XVI ст. — доби так званого високого Відродження — вже розробили внутрішню структурну побудову видання. У книзі на той час майже не вживався двоколірний





Псалтир із Часословом. Орнаментальне оздоблення колонтитулів. Іван Федоров. Заблудово. 1570 р.

друк, зовсім не використовувалися мальовані від руки ініціали та не прийнято було розфарбовувати гравійовані ілюстрації; титульний аркуш здебільшого обрамляли виливними декоративними елементами; на титульному аркуші або на його звороті подавали видавничий сигнет (марку).

Деякі західноєвропейські книговидавці почали відмовлятися від використання великої кількості ілюстрацій і прикрас у книзі та сконцентрували увагу на піднесенні загального рівня друкарського мистецтва. Наприклад, книги фірм Альда Мануція, Анрі Етьєна, Жоффруа Торі, а пізніше Крістофа Плантена відзначалися невеликими форматами, чудовими шрифтами, професійним верстанням і якісним друком.

Розробляючи загальну художньо-конструктивну побудову своїх майбутніх видань, І.Федоров, зрозуміло, дбав про високу друкарську культуру. Він стежив за тим, щоб рядки були складені чітко і рівно, виключання рядків було правильним, а шпальти — ретельно вирівняні з обох боків. Федоров почав використовувати розділові знаки: крапку і кому, знаки наголосу, а також знаки для виконання «хресного знаменія» (у вигляді хрестиків). Абзаців у федоровських виданнях ще не було — на початку нового абзацу друкар розміщував збільшену червону літеру, винесену за межі шпальти; не використовував Федоров і знаків переносу слів, вирівнюючи рядки при верстанні шпальт за допомогою крапок або ком.

Щоб читачеві легше було працювати з книгою, І.Федоров запровадив колонцифри (нумерацію аркушів), колонтитули (скорочені назви розділів, які повторювалися на кожній сторінці), а також систему виокремлень у тексті за допомогою іншої фарби, як це робилося в рукописах і перших кириличних друках: окремі літери, слова або цілі рядки. Але Федоров ніколи не зловживав цим прийомом і не перенасичував шпальти червоним кольором. Дуже вміло він користувався системою надшпальтових і підшпальтових червоних рядків, які надавали сторінкам композиційної виразності.

Особливу увагу друкар приділяв системі позначок на книжкових полях (маргіналіям), від яких значною мірою залежало зручне користування книгою: покажчикам розділів, що допомагали швидко знаходити необхідні тексти; посиланням на джерела; покажчикам текстів для читання по днях тижня; буквеним покажчикам тощо. За необхідністю деякі покажчики виокремлювалися червоною фарбою або обрамлювалися (наприклад, тексти для читання щодня протягом тижня).

Іван Федоров розробив чітку посторінково-просторову побудову книги: поділив текст на окремі частини, розділи та статті, подав передмови і післямови, конструктивно обґрунтував побудову початкової та кінцевої сторінок. Елементи художнього оздоблення — заставки, кінцівки, ініціали, різні декоративні прикраси — Федоров використовував не як самоціль, а для підкреслення структурної побудови тексту. Наприклад, кожний новий розділ у книзі Апостол починається зі сторінки, розташованої на правому боці розгорту; до головних розділів даються великі графічні заставки, під ними — червоні в'язеві заголовки та великі візерункові ініціали; а до другорядних частин — малі заставки, ломбарди (суцільно залиті фарбою ініціальні літери), а також заголовки, складені зі шрифтів більшого кегля.

Кінцівкам І.Федоров відводив не тільки декоративну роль, але й службову, і подавав їх на кінцевих сторінках лише тоді, коли закінчувався текст великих розділів або всієї книги.

Іван Федоров використав у своїх друках все найкраще, що було в слов'янських рукописах XV — першої половини XVI ст. Це стосується перш за все рукописних кириличних шрифтів півуставного накреслення, на основі яких Федоров з помічниками створив свої друкарські шрифти. Наприклад, розробляючи графіку шрифту до московського Апостола (1564), він узяв за взірець півуставні кириличні шрифти з рукописів, виконаних у Троїце-Сергієвій лаврі.

Вилитий І.Федоровим і П.Мстиславцем друкарський шрифт (10 рядків = 85 мм) відзначався графічною чіткістю: літери цього шрифту були трохи нахилені вправо, без засічок, з них складалися щільні та виразні шпальти. Цим шрифтом І.Федоров надруку-



Гла҃ а҃

Вначалѣ сотвори бг҃ нб҃о и землю. земля же бѣ невидима и неѹкрашена. и тма верхѹ бездны. и дх҃ъ бж҃їи ношашеся верхѹ воды. и рече бг҃, да бѹдетъ свѣтъ, и бысть свѣтъ. и видѣ бг҃ свѣтъ яко добро. и разлѹчи бг҃ междѹ свѣтомъ и междѹ тмою. и нарече бг҃ свѣтъ днь, а тмѹ нарече нощь, и бысть вечеръ и бысть ѹтро днь єдинъ. и рече бг҃ да бѹдетъ твердь посредѣ воды, и бѹдетъ разлѹчающа посредѣ воды и воды, и бысть тако. и сотвори бг҃ твердь. и разлѹчи бг҃ междѹ водою, яже бѣ под твердїю. и посредѣ воды, яже бѣ на твердїю. и нарече бг҃ твердь нбо. и видѣ бг҃ яко добро. и бысть вечеръ, и бысть ѹтро днь вторый. и рече бг҃, да собереться вода яже поднбсемъ, в собокѹпленїе єдино. и да явится сѹша, и бысть тако. и собрася вода яже поднбсемъ в собранїя своя, и явися сѹша. и нарече бг҃ сѹшѹ землю, а составы водныя нарече моря и видѣ бг҃ яко добро. и рече бг҃, да прорастить земля былїе травное, сѣюще сѣмя породѹ и поподобїю, и древо плодовито творящее плодъ, емѹже сѣмя его в немъ на породѹ на земли, и бысть тако. и изнесе земля былїе травное, сѣюще сѣмя породѹ и поподобїю, и древа плодовито творящее плодъ, емѹже сѣмя єго в немъ породѹ на земли, и видѣ бг҃ яко добро. и бысть вечеръ и бысть ѹтро днь третїи. и рече бг҃, да бѹдѹтъ свѣтила на тверди нбнѣи, освѣщати землю, и разлѹчати междѹ днемъ и междѹ нощїю. и да бѹдѹтъ в знаменїя и в времена, и в дни и в лѣта. и да бѹдѹтъ в просвѣщенїе на тверди нбнѣи, яко свѣтити по земли и бысть тако. и сотвори бг҃ два свѣтила великая свѣтило великое, в начатокъ дни. свѣтило же меншее, в начатокъ нощи и звѣзды. и постави ихъ бг҃ на тверди нбнѣи, яко свѣтити по земли, и владѣти днемъ и нощїю. и разлѹчати междѹ свѣтомъ и междѹ тмою. и видѣ бг҃ яко добро, и бысть вечеръ, и бысть ѹтро днь четвертый. и рече бг҃, да изведѹтъ воды, гады дшъ живыхъ, и птицы летающа на земли по тверди нбнѣи, и бысть тако. и сотвори бг҃ киты великїя, и всякѹ дшѹ животны гадъ яже изведоша воды породѹ ихъ, и всякѹ птицѹ пернатѹ породѹ. и видѣ бг҃ яко добро. и блгви а бг҃ гла, раститеся и множитеся, и наполните воды яже в морѣхъ, и птицы да ѹмножатся на земли. и бысть вечеръ и бысть ѹтро днь пятый. и рече бг҃, да изведе земля дшѹ живѹ породѹ, четвероногая и гады, и звѣри земли породѹ. и бысть тако, и сотвори бг҃ звѣря земныя породѹ, и скоты породѹ ихъ, и вся гады земли породѹ их. и видѣ бг҃ яко добро и рече бг҃, сотворимъ чл҃ка по образѹ нашемѹ, и поподобїю.

Повна Біблія. Початкова сторінка. Фрагмент. Іван Федоров. Острог. 1581 р.

Къ благовѣрному, и православному. все
кагочина, возраста же и сана, читателеви

хотящу убити от иудей, абие послах его
к тебе, заповедав и клеветником
глати пред тобою, иже на нь,
здрав буди. воини убо по повелен
ному им, вземше павла ведоша в нощи
в антипатриду. во утрии же оста
вльше конники ити с ним, возврати
шася в полк. они же пришедше в ке
сарию, и дадаше послание игемону, пре
ставиша и павла ему. прочет же игемон
послание, и вопрошь, от коея области
есть, и уведев яко от киликиа. да
услышу тебе рече егда и клеветницы
твои приидут. повеле же его в пре
торе иродове стрещи.

гла. кд.

По пяти же днех. сниде архиерей а
нания с старцы, и с ритором некоим те
ртилом, иже сказаша игемону на павла. призвану же бывшу ему,
начать понашати тертил, глаа.
многу мира улучающе тобою, и испра
влением бываемым языку сему твоим
промышлением. всяким образом
и везде. хвалим пречестне филиксе.
со всяким благодарением. но да не мно
же стужаю тебе, молю послушати
нас вкратце твоею кротостию. о
бретше бо мужа сего губителя, и движ
уща противление всем иудеом.


εὲ πάτερ παντοκράτωρ αἰώνιε
ἄναρχε καὶ παντὸς δύναμε. σὺ
οὖν μόνος ἀθάνατος καὶ φαιδρύ-
νων ἀιδίως, οὐθὲν οὖν γητνιάζων ἐν
σοί. σωιζάνων τὰ πάντα πρὸ τοῦ γὰρ
ἀπαρτίσθαι ταῦτα. καὶ ἁρμόζων τὰ
πάντα ὡς οὖν κατανεύσει σου λόγου πρὸς
τάγματος. εἰδώς τε καὶ συνίζων τὰ τῆς
καρδίας οὖν πάντων. ὦ Χριστὲ θεὲ.
μνησθεὶς σου τοῦ παναγίνου ὀνόμα-
τος. ἠρξάμην γὰρ τοῦ παντὸς ἐντίμου
ἔργου σου, νῦν γὰρ σοὶ χάριτι εὐδοκίᾳ
καὶ οἰκτιρμῷ, ἠξίωσας μὲν εἰδεῖν με δὲ
καὶ πληροῦσθαι τὸ ἔργον ἐμοῦ. εὐχα
ριστῶ σου γὰρ τῷ παναγίῳ καὶ μεγίστῳ
ὀνόματι. καὶ γονυπετῶν δὲ τῷ θαυ-
μαστῷ θρόνῳ τῆς δόξης σου. καὶ τῇ μεγίσ
τῃ καὶ ἀρρήτῃ σου δόξῃ. ὅτι οὖν τολ-
μήσας τὸ παρὸν ἔργον προτέθεικα,
ἐλπίζων δὲ τὴν εὐσπλαγχνίαν σου.
εἶδα γὰρ σωθῆναι τοὺς ἀνθρώπους δυ
σχερές. εἰ μὴ τῶν ἐντολῶν σου φυλα
κῇ, οἷς εὐδόκησας γὰρ σύ. τῇ γενεᾷ

Τὰ μὲν γὰρ παρόντα θεόδεκτα καὶ ψυχοσωτικὰ
βίβλια. παλαιᾶς τε καὶ νέας διαθήκης ἐτετυπώθη
ὑπ' ἐμοῦ ἁμαρτωλοτάτου ἰωάννου, τοῦ θεοδώρου
υἱοῦ ἐκ τῆς μεγάλης ῥωσίας. ἐν θεοφυλάκτῳ πόλει
ὀστροβίᾳ. ἔτει ἀπὸ κτίσεως τοῦ κόσμου ζπθ. ἀπὸ δὲ
σαρκώσεως τοῦ κυρίου θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν ἰησοῦ
χριστοῦ ,αφπα. βοηδρομιῶνος, ιβ ἡμέρᾳ.

Зразки кириличних і грецьких шрифтів з Острозької Біблії. Іван Федоров. Острог. 1581 р.

вав і кілька українських видань: у Львові — Апостол (1574) і Буквар (1574), а в Острозі — Читанку (1578), Буквар (1578–1580) та Хронологію Андрія Римші. У Новому завіті з Псалтирем (1580) і Біблії (1581) цей шрифт був використаний для складання титульних аркушів та заголовків.

Я.Запаско відзначає, що цей шрифт подібний до півуставного письма українських книг першої половини XVI ст. (київське Євангеліє 1526 р. і Євангеліє початку XVI ст. з Сернів у Галичині). Він підкреслює: «Привертають увагу високі художні особливості цього шрифту. Він значно досконаліший, ніж кириличні шрифти першодрукарів Ш.Фіоля, Макарія і Ф.Скорини. До речі, і пізніше, у XVII–XVIII ст., в усьому кириличному друкарстві не створено шрифтів такого високого мистецького рівня».

В Острозькій Біблії також використано кириличний шрифт великого розміру (10 рядків = 135 мм), але ним складено лише два рядки в заголовку передмови до Біблії. Ймовірно, цей шрифт належить П. Мстиславцю, бо ним білоруський друкар надрукував віленське Євангеліє 1575 р. Можливо, Іван Федо-

ров позичив цей шрифт для якогось іншого видання, яке не встиг виготовити.

В Острозі І.Федоров і Гринь Іванович вилили ще два кириличних шрифти (10 рядків = 50-51 мм і 10 рядків = 40 мм), а також два грецьких шрифти таких самих розмірів, які частково (при складанні або основного, або додаткового текстів) використовувалися для виготовлення всіх острозьких видань. І лише у процесі виготовлення Біблії було задіяно всі шість друкарських шрифтів: чотири кириличних і два грецьких.

Графіка острозьких кириличних шрифтів розроблена на основі дрібного півуставного письма українських рукописів того часу (з елементами скоропису), поширеного у волинських записових книжках 1560–1580 рр. Літери цих обох напівкурсивних шрифтів були світлішими, ніж літери московських друкарських шрифтів, а шпальти на сторінках — щільнішими.

Оригінальні грецькі друкарські шрифти, які, до речі, вперше у практиці кириличних видань використав І.Федоров, були виготовлені в Острозі на основі чудової шрифтової графіки відомого італійського книговидавця Альда Мануція, книги якого мали популярність і серед читачів Східної Європи.

Створені в Україні Іваном Федоровим і його помічниками друкарські шрифти були не тільки технічно досконалі та високохудожні за рисунком, але й легкі для читання. Тому їх, як і шрифти, виконані пізніше на основі федоровської шрифтової графіки, українські друкарі використовували включно до XVIII ст.

При розробці як загального образу своїх друків, так і окремих графічних елементів — заставок, кінцівок, оздоблених ініціалів, — Іван Федоров, зрозуміло, користувався великим мистецьким доробком майстрів західно- і східнослов'янської книги. Деякі науковці висловлюють думку, що І.Федоров з Гринем орієнтувалися на художні досягнення своїх слов'янських попередників, зокрема на художнє оздоблення книг Франциска Скорини.

Це питання варто розглядати значно ширше: І Ф.Скорина, й І.Федоров, безумовно, ретельно вивчали видання, виготовлені в кращих друкарнях Італії, Франції та Німеччини. До речі, тип структурної побудови видання та система художнього оздоблення книги, які використали у своїх книгах Ф.Скорина, а пізніше І.Федоров, почали формуватися в західноєвропейській книзі ще наприкінці XV — на початку XVI ст.

Так, у 70-х роках XV ст. в книгах венеціанського книговидавця Ерхарда Ратдольта, який одним із перших застосував ренесансний орнамент рослинного характеру в оформленні друкованої книги, були вжиті візерунчасті ініціальні літери, які ми бачимо в друках Ф.Скорини й І.Федорова.

Ліонський книговидавець Я.Джіунт (із італійської родини Джіунтів), наприклад, у своїй Біблії 1545 р. використав побудову шпальти з двох колонок, складених дрібним шрифтом, численні марґінальні тексти на книжкових полях, колонтитули та колонцифри, а в системі художнього оформлення — численні рослинні ініціали (білі літери й орнамент на чорному тлі), закомпоновані в прямокутні рамки, художня стилістика яких була характерна для книжкового мистецтва Західної Європи. До того ж, у східнослов'янських рукописах здавна використовувались оздоблені рослинним орнаментом ініціальні літери.

З цього приводу Я.Ісаєвич відзначає: «І Ф.Скорина, і острозькі видавці, очевидно, обрали саме той вид ініціалів у рамках, який, з одного боку, був не чужим українським рукописам, а з другого — був уже поширеним у західноєвропейських виданнях Біблії».

Про те, як глибоко вивчив Іван Федоров мистецький рівень західноєвропейської книги, свідчить той факт, що він, ознайомившись із розвитком техніки різцевої гравюри на мідних пластинах, спочатку вирішив оздобити Острозьку Біблію мідьоритами. Він навіть домовився з майстром гравюри на міді Ебішем (родом із Саксонії), який мешкав на той час у м. Вроцлаві, щоби той виконав для Біблії 150 мідьоритів. В архівах м. Любліна Я.Ісаєвич знайшов запис (латиною від 3 червня 1578 р.), з якого видно, що Ебіш просив за свою роботу досить високий гонорар — 700 злотих, і, крім того, вимагав харчування для себе, своєї родини та підмайстрів на весь період часу, зайнятий гравіюванням серії мідьоритів.

І.Федоров з Ебішем не довели справу до кінця не тому, що художник ставив надто високі вимоги (адже князь Острозький був одним із найбагатших магнатів свого часу), але, ймовірно, тому, що у членів Острозької Академії були певні сумніви стосовно доцільності внесення у церковнослов'янську канонічну книгу зі сталими художніми традиція-



Апостол. Дереворитна заставка. Іван Федоров. Львів. 1574 р.

ми нових мистецьких особливостей, притаманних західній книзі.

Крім цього, для виготовлення відбитків із мідьоритів (для всього тиражу Біблії) потрібно було, ймовірно, спорудити спеціальний верстат для глибокого друку, а у процесі брошурування зошитів — вклеювати численні мідьоритні ілюстрації до відповідних сторінок, а це значно затягнуло би час виходу Біблії у світ.

Спираючись на традиції оздоблення східнослов'янської рукописної книги, І.Федоров у своїх виданнях приділяв основну увагу декорові орнаментальних заставок.

Я.Запаско відзначає: «Заставка була основним елементом оздоблення східнослов'янських рукописних книг, такою вона залишилась і в східнослов'янських друках, надаючи їх сторінкам своєрідного, відмінного від латинських інкунабул, вигляду». І.Федоров з помічниками виготовив 80 дереворитів, з яких було видрукувано в різних його виданнях, враховуючи повторення, 271 заставку (за підрахунками Я.Запаска).

Для побудови заставок, вжитих у московському і львівському виданнях Апостола, частково в заблудівському Псалтирі з Часословом, львівському Букварі та Острозькій Біблії, використаний стародруковий орнамент рослинного характеру.

Стильові ознаки цього орнаменту були сформовані в першій половині XVI ст. в оздобленні російських рукописів, створених у стінах Троїце-Сергієвої лаври під Москвою. Декоративні композиції заставок у цих рукописах чудово поєднують елементи східнослов'янського рослинного орнаменту, виконаного в так званому нововізантійському стилі, з декоративними прикрасами, створеними німецьким майстром-ювеліром Ізраелем ван Меккенемом для латинської абетки. Стародруковий орнамент складався з вибагливих (іноді кострубатих) стеблин та стилізованих квітів і плодів: стручків, макових головок, кедрових шишок, гранатових плодів; створеним із них декоративним прикрасам була властива певна напруженість.

До речі, рослинний орнамент нововізантійського стилю виявився добре відомий місцевим українським майстрам рукописів ще до приїзду І.Федорова у Львів, бо рукописи, переписані й оздоблені в Троїце-Сергієвій лаврі, були привезені в Україну ще в середині XVI ст. і ретельно вивчені ченцями-художниками. Кольорові прикраси з рослинного орнаменту, розроблені майстрами рукописів, були досить привабливі, але І.Федоров і П.Мстиславець, переробивши цей декор у чорно-білу графіку, значно збагатили його образну виразність.

Для оздоблення українських видань І.Федоров виготовив також багато заставок (використані друкарем у різних виданнях), орнаментальні композиції яких відзначаються більшою зрівноваженістю, а елементи рослинного орнаменту (контури листків винограду, дуба, клена, аканта) виконані більш заокругленими. Рослинні заставки були створені І. Федоровим під впливом народної декоративної творчості в поєднанні з ренесансною орна-

ментикою рослинного характеру. Цей декоративно-рослинний стиль набув у західному регіоні України протягом першої половини XVI ст. великої популярності як в оздобленні рукописів, так і в оздобленні архітектурних споруд. Наприклад, у рослинних заставках І.Федорова трапляється багато спільного з орнаментальними прикрасами таких рукописів, як Євангеліє з Хишевич (1546), Загорівській Апостол (1554), Пересопницьке Євангеліє (1556–1561).

Для останніх острозьких видань — Нового завіту з Псалтирем і Біблії — були використані інші технічні прийоми різьбярства по дереву. Декор рослинного орнаменту на вузеньких заставках гравер виконав тонкою білою лінією по чорному тлі: на гнучких білих стеблинах поруч із листками де-не-де вкомпоновані стилізовані зображення квітів і плодів. При створенні композиції цих заставок було багато запозичено з доробку місцевих оздоблювачів рукописної книги. Але книгознавці, крім цього, знаходять спільні риси між острозькими декоративними прикрасами та рослинною орнаментикою деяких архітектурних споруд Львова, зокрема каплиці Трьох Святителів, що була завершена в 1578 р., і так званої Чорної кам'яниці на площі Ринок.

Ймовірно, ці острозькі прикраси вирізьбив учень і помічник І.Федорова — Гринь Іванович, який навчався за кошти І.Федорова у львівського художника Л.Пухали.

У науковій літературі підкреслюється думка, що Іван Федоров з майстрами, які допомагали йому оздоблювати свої видання, при створенні прикрас широко вживали не тільки творчий доробок народних митців та оздоблювачів слов'янських рукописів, але й кращі мистецькі взірці західноєвропейської гравюри. Наприклад, книгознавець Г.Коляда вказує навіть на одну із заставок до львівського Апостола 1574 р., яка є творчою переробкою гравюри на міді (з мідьоритного тонового відбитка на чорно-білу графіку дереворита), що належала німецькому граверові першої половини XVI ст. Гансу Зебальду Бегаму — учневі великого Альбрехта Дюрера. А більшість московських прикрас до федоровських видань, скомпонованих на основі стрічкового плетіння, виконана за мотивами заставок із польського видання Біблії, надрукованої польським друкарем М.Шарфенберґом у 1561 р.

В українських рукописах уже в першій половині XVI ст. широко застосовувались орнаментальні кінцівки, створені з елементів плетінчастого або плетінчасто-рослинного орнаменту.

Іван Федоров у своїх друках також не відмовлявся від використання цього структурного та водночас художнього елемента книги і з помічниками виготовив багато дереворитів: 13 дощок вирізьблені на основі плетінчастого і 6 — на основі плетінчасто-рослинного та рослинного орнаментів. Як вказувалося вище, багато плетінчастих кінцівок майстри виконали за мотивами аналогічних елементів із видань польських друкарів М.Шарфенберґа та М.Зібенайхера.

У першій половині XVI ст. в західноєвропейській книзі поширилася практика оздоблення видань орнаментальним декором, складеним із виливних елементів.

У східнослов'янських друках вперше виливні прикраси використав у несвіжській друкарні білоруський книговидавець Симон Будний 1562 р. В острозьких виданнях Іван Федоров також поповнив арсенал книжкових прикрас виливними декоративними елементами. Деякі з цих елементів близькі до прикрас, які широко вживалися на той час у книгах багатьох провідних друкарень Західної Європи.

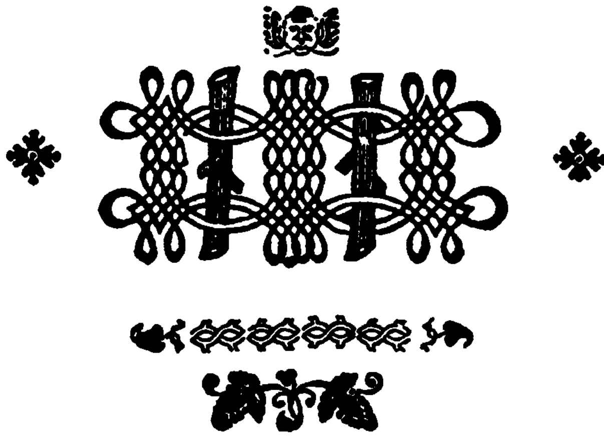
Дослідники книги звертають увагу на виливні прикраси з зображенням «голівки херувима» (обличчя з крильцями по боках), яким у науковій літературі дали назву *херувими-українці*. Останнім часом знайдено прототип цього виливного декоративного елемента у книзі Ґжеґожа Павла із Бжезін (Польща), виданій анонімною протестантською друкарнею 1568 р.

В оздобленні федоровських друків значне місце відводиться малюнкам ініціальних лі-





Повна Біблія. Дереворитні заставки. Іван Федоров. Острог. 1581 р.



Повна Біблія. Дереворитна кінцівка з виливними прикрасами. Іван Федоров. Острог. 1581 р.

тер. Я.Запаско поділяє їх виразну графіку на чотири групи: стародрукового характеру, ініціали-ломбарди та дві групи буквиць до острозьких видань Нового завіту з Псалтирем і Біблії. Візерункові ініціали, оздоблені орнаментом стародрукового характеру, використані у виданнях московського та львівського Апостола (1564, 1574) і в заблудівському друці Псалтиря з Часословом (1569–1570). Ініціали-ломбарди (суцільно залиті фарбою ініціальні літери, запозичені з рукописів) були використані для виділення й оздоблення текстів другорядних розділів у таких друках, як московські Апостол (1564) та Часовники (1565) і особливо заблудівське Євангеліє учительне (1569), де ломбарди служать головною прикрасою друку.

Ініціальні літери в Острозькій Біблії мали свої особливості: оздоблені рослинними візерунками буквиці компонувалися в прямокутних рамках і вирізьблювалися білими лініями по чорному тлі. Я.Запаско підкреслює: «Це робить їх неподібними до всіх інших ініціалів федоровських друків і надає їм особливої принадності та краси».

Загальна композиція ініціальних літер до острозького видання Нового завіту з Псалтирем нагадує побудову візерункових ініціалів у Біблії, але в Новому завіті вони являють собою чорне забарвлення на білому тлі та без рамок.

Дотримуючись традицій оздоблення східнослов'янської рукописної книги, І.Федоров застосовував у своїх друках також декоративне в'язеве письмо, але в'язеві рядки різної висоти (від 2,1 до 0,6 см) він не виливав із металу, як це робив, наприклад, Швайпольт Фіоль, а вирізьблював на дереві.

У художньому оздобленні українських федоровських видань використано небагато гравюр із зображенням фігур і предметів — усього 16 дереворитів, — але деякі з них, за визначенням відомого російського дослідника книжкової графіки О.Сидорова, виконані на значному мистецькому рівні.

До них належать, зокрема, такі гравюри із львівського Апостола (1574), як фронтиспісна ілюстрація (на цілу сторінку) із зображенням апостола Луки в архітектурній рамці та велика рослинна композиція на звороті останнього аркуша, в якій поєднано герб Львова і друкарський знак Івана Федорова. Ці гравюри (позначені монограмами WS та ЛП) відзначаються професійним різьбярством на дереві: штрихи чіткі та напружені, а необхідна тонова градація досягається за допомогою перехресного штрихування.

У львівському виданні Апостола на звороті першого аркуша розміщена ще одна досить майстерно виконана гравюра на дереві — зображення герба Григорія Олександровича Ходкевича в архітектурній рамці. В острозьких виданнях Івана Федорова також використано кілька фігурних дереворитів.

Дослідники мистецтва східнослов'янської книги О.Сидоров, Є.Немировський, Г.Коляда, Я.Запаско вважають, що у процесі виготовлення дереворитів до друків Івана Федорова брали участь кілька майстрів графіки, які, на думку вчених, мали різну фахову підготовку.

Для острозьких видань обидва герби К.Острозького (до Нового завіту з Псалтирем 1580 р. і до Біблії 1581 р.), заставки та ініціальні літери, ймовірно, вигравіював учень І.Федорова — Гринь Іванович, який, до того ж, два роки навчався у львівського маляра Лаврентія Пилиповича (Пухали). Маляр і, можливо, гравер Л.Пилипович, мешкаючи на Краківському передмісті, працював там у власній малярській майстерні разом зі своїми синами та кількома підмайстрами.

На двох сторінкових гравюрах до львівського Апостола — фронтиспісній ілюстрації із зображенням Луки та друкарській марці І.Федорова — використані монограми з літерами ЛП та WS і зображення різця по дереву. На першому деревориті наявні обидві монограми, на другому — лише монограма WS. Ймовірно, літери ЛП належать львівському художникові Л.Пилиповичу, якому Федоров, можливо, доручив виконати малюнок Луки у кращих традиціях місцевого рукописного мистецтва й іконопису. А монограма WS, можливо, належить граверу Венделю Шарфенберґові з родини краківських друкарів, папірників і граверів. Академік Я.Запаско пише:



Апостол. Великі оздоблені ініціали. Іван Федоров. Львів. 1574 р.

«Отже, в оздобленні друків Івана Федорова брало участь принаймні п'ять відомих нам майстрів: передусім сам друкар, що був, безперечно, талановитим художником і гравером, Петро Тимофійович Мстиславець, співавтор видань І.Федорова в Москві та Заблудові, львівський митець Лаврентій Пилипович, учень І.Федорова і Л.Пилиповича Гринь Іванович і монограміст WS (Вендель Шарфенберґ). Можливо, були й інші майстри, яких ми не знаємо. Усі вони — творці того мистецького багатства, яким досі вражають видання Івана Федорова».

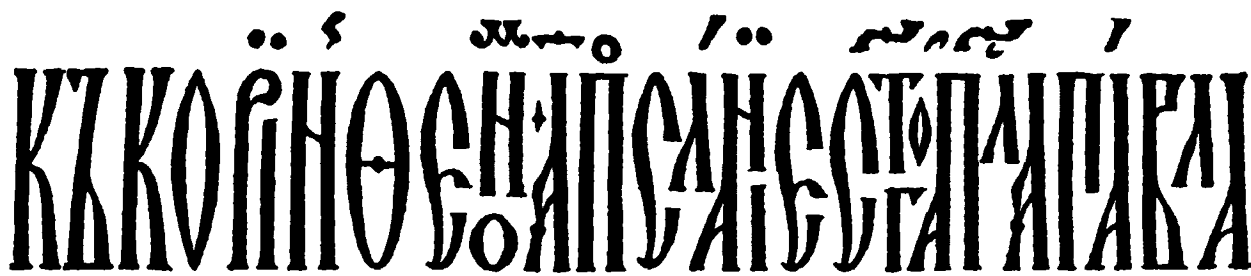
Велику увагу Іван Федоров приділяв техніці двоколірного друку, яку він розробив для своїх видань. У західноєвропейській книзі двоколірний друк, яким почали користуватися наприкінці XV ст., виконувався з двох друкарських форм у два фарбопрогони: з однієї форми друкувалася чорна фарба, з другої — червона. І.Федоров відмовився від такої техніки двоколірного друкування, можливо, тому, що кириличні друки на той час виготовлялися ще достатньо великими форматами і, щоби скласти певну кількість друкарських форм для друкування червоної фарби (для кожної шпальти), потрібно було дуже багато прогалинного матеріалу, а друкарня Федорова не мала для цього необхідних потужностей.

Іванові Федорову, зрозуміло, була добре відома і техніка двоколірного друкування східнослов'янських першодрукарів Ш.Фіоля та Макарія — друкування з однієї форми, але у два фарбопрогони. Друкарську форму покривали тонким пергаментом, у якому були прорізані віконця для складальних елементів шпальти, котрі повинні одержати червону фарбу; після надрукування червоної фарби (перший прогін) пергамент із форм вилучали, а червоні літери, окремі рядки та виливні декоративні елементи забирали з форми; після цього друкували чорну фарбу (другий прогін). Ця техніка також була відкинута І.Федоровим, оскільки вимагала багато пергаменту, який дорого коштував.

Крім відзначених технік, існувала ще й техніка двоколірного друку, яку використовували майстри при друкуванні російських анонімних видань: з однієї друкарської форми за один прогін друкували дві фарби разом — чорну і червону. Дослідники мистецтва вітчизняної книги вважають, що Іван Федоров працював у московській Анонімній друкарні і, можливо, разом з П.Мстиславцем брав участь у друкуванні саме таким способом вузькошрифтового Четвероєвангелія (близько 1553 р.). Спосіб двоколірного друкування з однієї форми був дуже простим: друкарську форму покривали чорною фарбою, а потім окремі рядки, літери, знаки і виокремлення в тексті ретельно витирали і покривали за допомогою

Повна Біблія. Оздоблені ініціали. Іван Федоров. Острог. 1581 р.



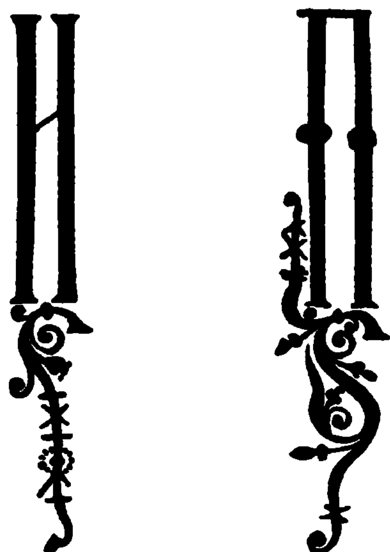


Зразок в'язевих написів у виданнях Івана Федорова.

пензля червоною фарбою. Після цього друкування робилося за один прогін. Іван Федоров добре усвідомлював, що така техніка друкування не гарантує чіткого і рівномірного відбивання червоної фарби на папері.

Тому І.Федоров розробив свою оригінальну техніку двоколірного друкування: з однієї форми, але у два фарбопрогони. Крім цього, він відмовився від використання дорогого пергаменту. Його метод виявився зручнішим у процесі друкування і, до того ж, економнішим. Коли версталися шпальти, то під відповідні літери, виокремлення у тексті та виливні прикраси підкладали прогалинний матеріал так, щоби всі ці місця на шпальтах були розміщені вище від основного складеного тексту. Потім ці піднесені елементи без особливих зусиль покривали за допомогою пензля кіновар'ю і робили з форми відбиток. Після надрукування червоної фарби (перший прогін) червоні літери та виливні декоративні елементи вилучали з друкарської форми, а їх місця заповнювали прогалинним матеріалом. Другим прогоном уже друкувався основний текст чорною фарбою.

Виконані у дві фарби друки І.Федорова відзначалися високою друкарською культурою: червона та чорна фарби, як правило, були відбиті чисто і чітко, з однаковою інтенсивністю від першої до останньої шпальти.



Апостол. Ініціальні літери (ломбарди). Іван Федоров. Львів. 1574 р.

Пізніше спосіб двоколірного друкування з однієї форми, запроваджений І.Федоровим, запозичили не тільки українські друкарі, а й майстри усіх східнослов'янських країн, і використовувався він протягом майже двох століть.

Формати федоровських українських видань і пропорції шпальт відповідали тогочасним естетичним поглядам на оформлення кириличних книжок.

Так, друки літургійного призначення — такі, як Апостол (1574) або Біблія (1581) — були надруковані великими форматами в половину паперового аркуша (ін-фоліо). А такі друки, як Буквар (1574), Читанка (1578), Новий завіт із Псалтирем (1580), видавалися малими форматами — у восьму частку аркуша (ін-октаво) і були зручні для читання.

Розміри та пропорції складених шпальт у друках Федорова наближалися до розмірів і пропорцій сторінок у рукописах того часу. Двостовпцева шпальта в Острозькій Біблії (без колонтитулів) була великою: 25,5 × 13,6 см (при розмірі сторінок після обрізу книжкового блоку 30,9 × 20,2 см), а шпальта Нового завіту з Псалтирем — набагато меншою: 12,2 × 5,5 см (при розмірі сторінок після обрізу книжкового блоку 15,2 × 8,7 см).

Розміри книжкових полів у федоровських друках досить великі. У львівському Апостолі широкі поля (2,7; 4,0; 5,1; 5,4 см) надають шпальтам стрункості та урочистості, а пропорційні відношення між розмірами полів і шпальт на розгортах Нового завіту з Псалтирем створюють враження продуманої рівноваги.

Книгами І.Федорова легко користуватися. Їх зручно читати завдяки доцільній функціонально-структурній системі побудови тексту на шпальтах, чудовій графіці складального кириличного шрифту, створеного І.Федоровим з помічниками на основі півуставного письма місцевих українських рукописів XVI ст. Крім

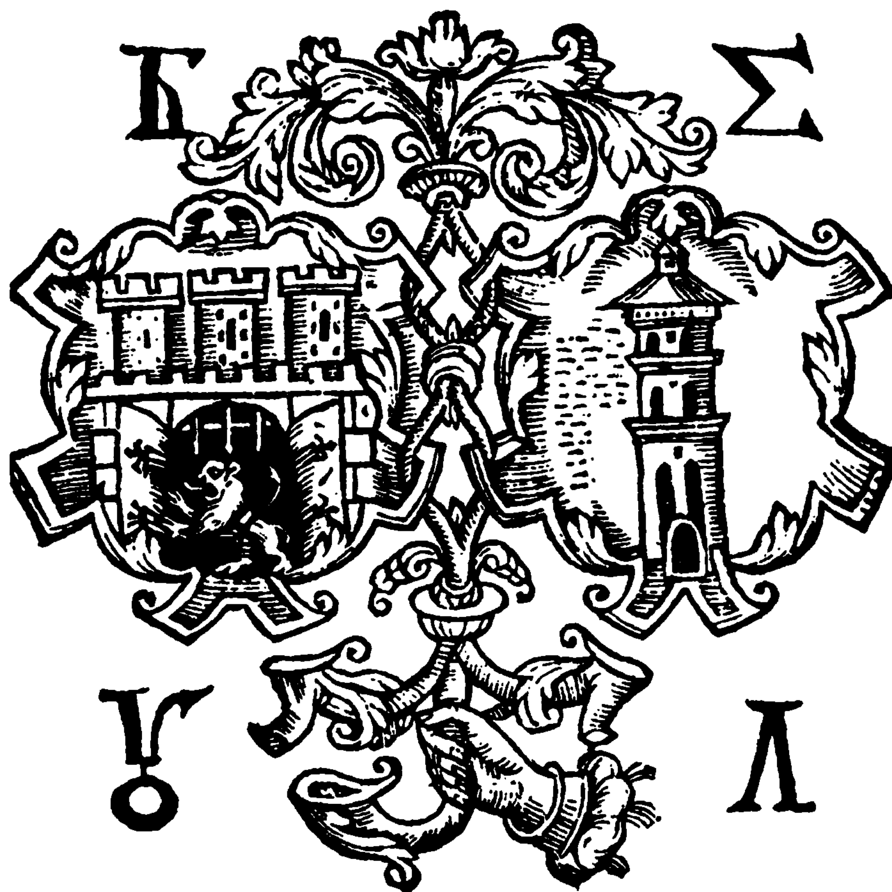
цього, федоровські книги відзначаються високим професійним рівнем техніки складання та верстання шпальт і майстерно виконаним двоколірним друком.

Про життя і творчу діяльність Івана Федорова в Україні та за її межами написано багато досліджень. За своє життя першодрукар заснував чотири друкарні: в Москві, в білоруському містечку Заблудові та дві в Україні — у Львові й Острозі.

І.Федоров видав тринадцять окремих видань: три книги у Москві, дві в Заблудові і вісім в Україні. І серед них — московський та львівський Апостоли, Острозька Біблія, шкільні підручники Буквар і Читанка, які за мистецьким рівнем та друкарською культурою на той час не мали собі рівних у практиці слов'янського кириличного книгодрукування.

Щоби виконати таку величезну роботу, першодрукар повинен був мати не лише певні творчі здібності та літературний хист, а й глибокі різнобічні знання. Академік Я.Запаско пише: «Знання, фахові здібності Івана Федорова справді вражають. Він був досвідчений знавець друкарської техніки і друкар, коректор і редактор надрукованих книг, вчений філолог, складач букварів, знавець кількох мов, талановитий письменник, автор передмов і післямов до своїх книг, здібний художник, конструктор книги і виконавець багатьох шрифтів, орнаментів і сюжетних гравюр, був книгопродавець. Крім того, за своїм світоглядом Іван Федоров — передова людини свого часу, громадянин-патріот, пристрасний поборник освіти для народу, людина, до кінця віддана книгодрукуванню. Силою таланту і різноманітністю здібностей Іван Федоров сміливо може бути порівняний з передовими діячами епохи Відродження».

Висока друкарська та видавнича культура видань Івана Федорова справила великий вплив на подальший розвиток мистецтва української книги. Гравюри на дереві з його друків — заставки, кінцівки, візерункові ініціали — були настільки художньо привабливі, а дошки настільки міцні, що ними користувалися друкарі України майже до початку XIX ст.



Друкарська марка Львівського Успенського братства. Львів. XVII ст.

КНИГОДРУКУВАННЯ В ЗАХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ (XVI–XVIII ст.)

Діяльність Острозької друкарні

Після видання Біблії (1581) та від'їзду І.Федорова до Львова друкування в Острозі на деякий час припиняється. У 1588 р. князь К.-В.К.Острозький передає друкарське обладнання (воно зберігалось у м. Старий Костянтинів на Волині) віленській білоруській друкарні, що належала Кузьмі Мамоничу. Ймовірно, князь Острозький і науково-видавничий колектив мали намір продовжувати друкування своїх науково-богословських праць у Вільні.

У самому Острозі перше датоване видання «Книга о постничестві» Василія Великого була виготовлена лише в березні 1594 р. В наступному році був надрукований збірник «слів» Іоанна Златоустого «Маргарит» (1595).

У зв'язку з проголошенням 1596 р. Берестейської церковної унії та з загостренням ре-

лігійно-політичних конфліктів острозький творчий гурток активізував видавничу діяльність.

У 1598 р. Острозька друкарня виготовила шість видань, із них два навчальних — Буквар і Часослов. Чотири видання мали антикатолицьке спрямування. Починаючи з 1599 р. діяльність Острозької друкарні на деякий час завмерла.

Після надрукування у 1602 р. Часослова («для ученія ради отрочят») друкарське обладнання з Острога перенесли в Дерманський монастир і виготовили там декілька видань. У 1605 р. друкарське обладнання знову повернули до Острога.

В цілому Острозька друкарня з перервами діяла до 1612 р., виготовивши 28 друків. Острозькі друкарі продовжували художні традиції оформлення кириличних видань, розроблені Іваном Федоровим та Гринем Івановичем.

Слід, однак, зазначити, що за своєю друкарською культурою острозькі друки значно поступалися друкам Івана Федорова.



Василій Великий. Книга о постнічестві. Фронтиспіс. Острог. 1594 р.

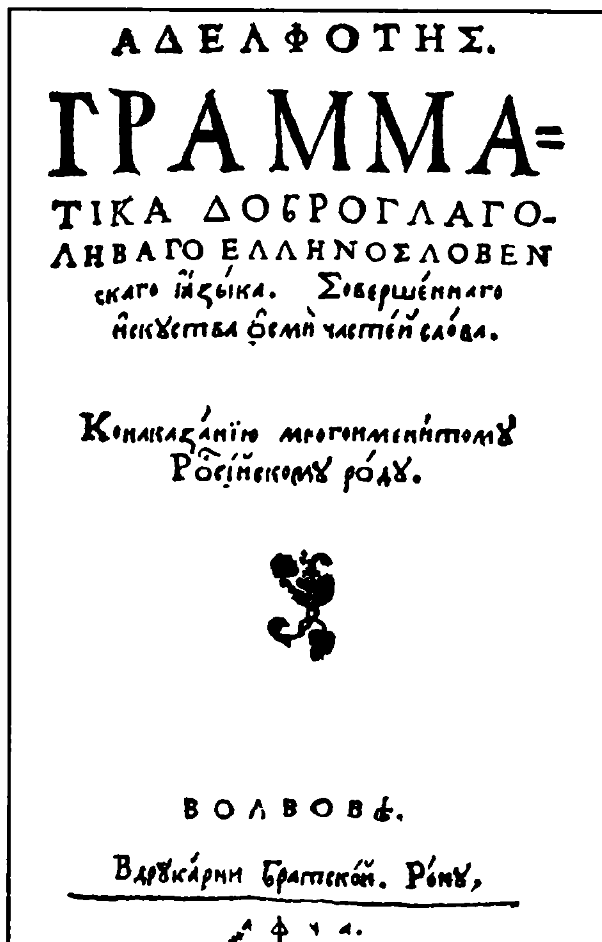
Діяльність друкарні Львівського Успенського братства

У другій половині XVI ст. при православних церквах в Україні, Білорусі й інших слов'янських землях створюються громадські національно-релігійні та просвітницькі організації — братства.

Ці братства, зокрема найстаріше братство українських міщан у Львові — Львівське Успенське (згадується в історичних джерелах вже у 1463 р.), відіграли значну роль у боротьбі проти насильницького ополячування українців та у розвитку самобутньої української культури.

За Львівським Успенським братством у 1589 р. були визнані права ставропігії, тому братство ще називають Ставропігійським. Львівські міщани у 1586 р. з великими труднощами викупили за 1500 золотих обладнання друкарні, яка належала Іванові Федорову, і протягом 1586–1589 рр. провели підготовчі роботи до випуску кириличних видань. Через деякий час Львівське братство добилося від константинопольського патріарха Єремії Траноса та місцевих єпископів дозволу «друкувати невозбранно священния книги церковниє прилежно і з великим опатренєм, не токмо часословци, псалтирі, апостоли, мінеї і тріоді, требники, синаксарі, євангеліє, метафрасти, торжники, хроніки сиріч літописци і прочая книги богословов церкви нашої Христови, но і училищу потребниє і нужниє, сиріч граматику, піїтику, риторику і філософію».

Львівська братська друкарня у 1591 р. видала збірник віршованих декламацій Просфонима та грецько-церковнослов'янську граматику Адельфотес. Але друкарня працювала з тривалими перервами. Спочатку вона діяла при Успенській церкві, а з 1608 р. — при Онуфріївському монастирі. У 1609 р. нею було виготовлено Часослов і Псалтир. За перші 25 років (1591—1616) Львівська братська друкарня видала багато книжок. До нашого часу дійшло тільки 16 видань, із яких чотири церковнослужбових (Часослови та Псалтирі, які також використовувалися для навчання грамоті), а решта — світського характеру. Після того як у 1628 р. братська друкарня згоріла, уціліле друкарське обладнання тимчасово перенесли в братську школу. Пізніше (1633–1634) для друкарні добудували другий поверх школи. За період 1630–1644 рр. братська друкарня виготовила 18 видань, серед них 14 церковнослужбових книг великого обсягу: три видання Октоїха, три — Анфо-


ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ.

ГРАММА-
ТІКА ДОБРОГЛАГО-
ЛИВАГО ЕЛЛИНОСЛОВЕН
скаго ізыка. Совершеннаго
искуства осми частій слова.

Ко наказанію многоименитому
Російскому роду.

ВОЛВОВѢ.

В друкарни Братской. Року,
АФЧА.

Адельфотес. Граматика. Титульний аркуш. Друкарня Львівського братства. Львів. 1591 р.

логіону, два — Євангелія, а також Служебник, Часослов півуставний та ін.

Перші книги друкарні Успенського братства оздоблювалися досить скромно і друкувалися кириличними та грецькими шрифтами, створеними Іваном Федоровим і його учнем Гринем Івановичем. Разом з тим львівські друкарі одними з перших спробували реформувати церковнослов'янський кириличний шрифт. Наприклад, у виданні Адельфотес (Граматика, 1591) вони замінили графіку п'ятнадцяти ускладнених кириличних заголовкових літер на графіку грецьких, які були близькі за накресленням до антикви.

На початку XVII ст. майстри друкарні Львівського Успенського братства взялися за поліпшення книжкового оформлення. В Часослові (1609) вперше серед львівських кириличних видань з'явилися гравюри на дереві, а в книзі віршів Памва Беринди «На Рождество Христово...» (1616) використано декоративні обрамлення тексту, побудовані з виливних прикрашальних елементів.

Тільки у 30–40-х роках XVII ст. друкарня Успенського братства змогла видати декілька багато ілюстрованих видань. Зокрема, у Євангелії 1636 р. вміщено понад 50 дереворитів. Для того щоб друковане Євангеліє нагадувало рукописну книгу, було спеціально відлито шрифт із побільшеним очком літер (5 мм) — так званий *євангельський*, — використана система верстання шпальт, яка нагадувала сторінки рукопису, а також вжито великі поля. У виданні добре оформлений титул, композиція якого включає традиційну арку для заголовка. Титульна рамка являє собою орнаментальне плетиво виноградної лози, серед якого в овальних медальйонах розміщені зображення апостолів і пророків, сцени «Моління» (вгорі) й «Успіння» (в основі). Рамку титулу вирізьбив львівський гравер Георгій Ієродиякон. Йому належать і деякі ілюстрації (зокрема, монументальна гравюра «Розп'яття» з його підписом), які відзначаються характерним трактуванням об'єму людських фігур, а також технікою різьблення з чітким штрихом і використанням перехресних ліній.

Фронтиспіси із зображенням чотирьох євангелістів відбиті з дощок, виконання яких приписується Памву Беринді. Він, ймовірно, їх вирізьбив ще тоді, коли працював у Крилоській друкарні єпископа Гедеона Балабана.

Високим рівнем оформлення та ілюстрування відзначаються й інші друки, виготовлені братською друкарнею в 30-40-х рр. XVII ст.: Анфологіон (1632), Служебник (1637), Часослов півуставний (1642). В цей час у друкарні постійно були задіяні два друкарських верстати. Їх обслуговували два майстри, чотири підмайстри та чотири учні. При друкарні працювала і словолитна майстерня.

Книги, виготовлені друкарнею Львівського Успенського (Ставропігійського) братства, поширювалися не тільки в Галичині, а й на Лівобережжі, Буковині, Закарпатті. Братчики налагодили тісні зв'язки з багатьма вітчизняними друкарнями, а також з друкарнями Білорусі, Польщі та Молдови.

У другій половині XVII ст. умови українського кириличного книгодрукування значно ускладнилися. Після поразки у 1651 р. українського війська під Берестечком польська адміністрація припинила діяльність друкарні Львівського братства і, посилаючись на те, що її друки містять «схизму і єресі», конфіскувала обладнання друкарні та «подарувала» польському ротмістрові С.Студзінському. Лише через рік, після неоднаразових звернень братчиків до впливових світських діячів і після великих матеріальних витрат друкарню повернули Львівському братству. «Цілком зрозу-



Євангеліє. Титульний аркуш. Дереворит майстра Іллі. Львів. 1636 р.

міло, — пише Я.Ісаєвич, — що цей випадок, як і загальне погіршення умов для розвитку української культури, змушували православних видавців звузити рамки своєї діяльності».

З того часу (друга половина XVII — перша половина XVIII ст.) діяльність майстрів Львівської братської друкарні почала обмежуватися виданням малоформатних навчальних книжок (Букварів і Часословів) та іноді перевиданням попередніх церковнослужбових друків, ілюстрації до яких гравіювали в різні часи такі львівські майстри, як Василь Ушакевич, Іван Глинський, Євстахій Завадовський, Никодим Зубрицький і Діонісій Сінкевич. До таких видань можна віднести Тріодь цвітну та Тріодь пісну (1663, 1664), Требник (1668, 1682), Октоїх (1686), Євангеліє (1690), Анфологіон (1694), Апостол (1696) та ін.

Найпомітнішим майстром книжкової графіки був Никодим Зубрицький (1668–1724), що добре оволодів техніками виконання як ксилографій, так і мідьоритів. Наприклад, до








Акафісти. Дереворитні ілюстрації Никодима Зубрицького. Львів. 1699 р.

Служебника (1691), Анфологіона (1694), Апостола (1696), Акафістів (1699) художник виконав на високому професійному рівні не лише титульні форти та складні фронтиспісні композиції, а й невеличкі за розміром гравюри (4 × 4,5 см), численні заставки, різноманітні книжкові прикраси.

Мистецтвознавець Г.Логвин підкреслює: «У творчості Н.Зубрицького відчутні впливи народної естетики, смаків широких мас, у середовищі яких цінувалася не вишуканість, а виразність, щирість. Граверська манера цього майстра якнайкраще відповідає ідейно-образному задумові, змістові й призначенню гравюри, виявленню форми зображень. Гармонійний, вивірений розподіл чорного і білого, різноманітність штриха надають його гравюрам декоративної краси».

Всього Н.Зубрицький вирізьбив понад 360 гравюр на різноманітні сюжети.

З великими перервами діяла друкарня Ставропігійського братства і в першій половині XVIII ст., переважно передруковуючи церковнослужбову й навчальну літературу та використовуючи старі запаси шрифтів і гравюр на дереві. Лише у 1745 р. було видано твір префекта Києво-Могилянської академії Михайла Козачинського «Філософія Арістотелева» з чудовими гравюрами на міді львівського майстра Івана Филиповича та відомого київського художника Григорія Левицького, а у 1760 р. — книгу «Іфіка ієрополитика» («Філософія повчальна») з численними мідьоритами І.Филиповича. Композиції цих ілюстрацій виконані художником за мотивами офортів Н.Зубрицького.

У другій половині XVIII ст. видання братської друкарні випускалися також нерегулярно, оздоблювалися дуже скромно. Використовувались, як правило, старі дошки, — навіть заставки та кінцівки Івана Федорова («Наставленіє», 1790).

Після того як у 1772 р. Галичина перейшла до Австрії, діяльність усіх друкарень, у тому числі й львівських братчиків, була поставлена під державний цензорський контроль. У 1787 р. Ставропігійське братство скасували, а замість нього створили Ставропігійський інститут, до якого у 1790 р. і перейшла колишня братська друкарня. Вона проіснувала до 1939 р.

У різні часи друкарнею керували такі видатні українські друкарі, як Памво Беринда, Михайло Сльозка, Дмитро Кульчицький, Семен Ставницький, а перекладацькою і редакторською роботою займалися високоосвічені городяни Юрій Рогатинець, Іван Красовський, Стефан Зизаній та ін.

Діяльність Балабанівських друкарень у Стрятині та Крилосі

На початку XVII ст., коли діяльність Львівської братської друкарні на деякий час було припинено, братські діячі допомогли львівському єпископу Гедеонові Балабану (1530–1607) та його племіннику Федорові Балабану (?–1606) створити дві кириличні друкарні: у 1603 р. в Стрятині поблизу Рогатина і у 1606 р. в Крилосі поблизу Галича.

Гедеон Балабан був високоосвіченою та впливовою людиною серед прибічників православ'я. У 1597 р. Константинопольський патріарх Мелетій Пігас призначив його патріаршим екзархом (гр. *exarchos* — глава) кількох єпархій. Відомо, що патріарх пропонував Г.Балабанові зайнятися кириличним книгодрукуванням.

Широку освіту мав і Федір Балабан, який навчався в Італії. Він очолив видавничий ко-

лектив, до якого увійшли Федір Касіянович-Кассіанді, Гаврило Доротейович, Тарасій Земка та Памво Беринда (?–1632).

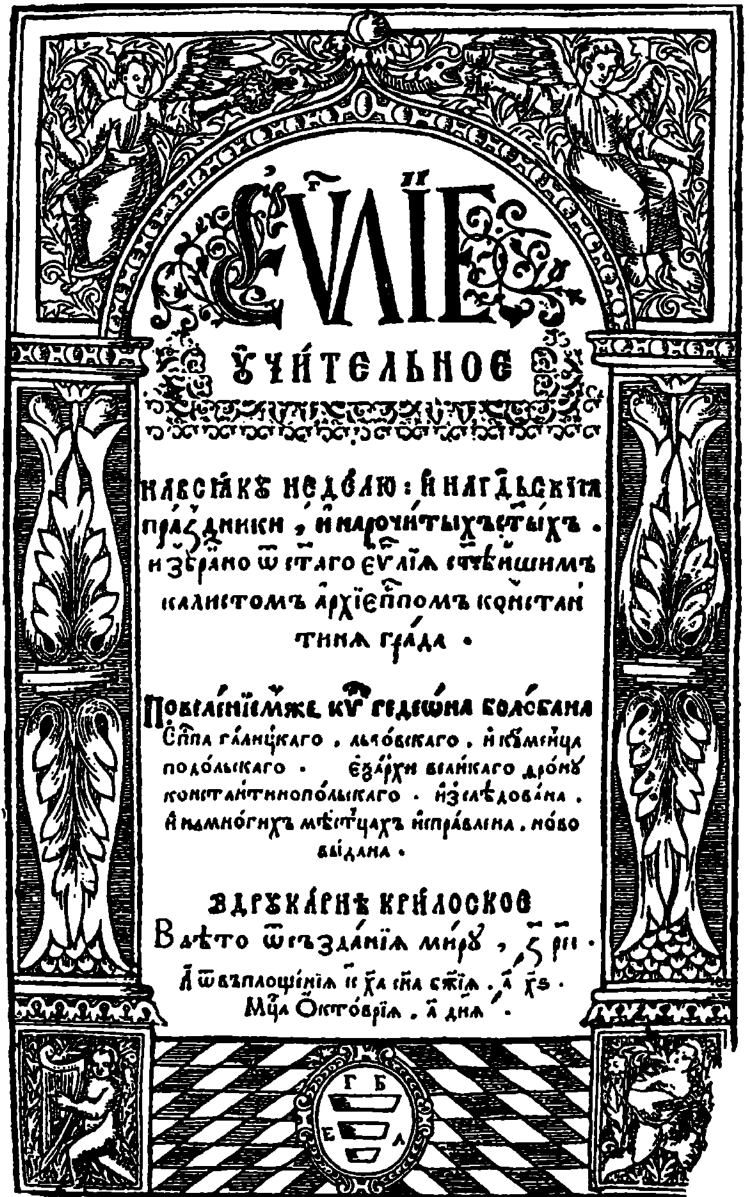
Пізніше, у 1627 р., П.Беринда в передмові й післямові до свого твору «Лексикон славенороссский», виданого у Києві, згадує, що підготовка багатьох майбутніх видань Стрятинської друкарні, зокрема Псалтиря, творів Іоанна Златоустого та Біблії, почалася ще 1597 р.

У науковій літературі, зокрема, натрапляємо на припущення, що для майбутнього видання Четвероєвангелія П.Беринда, ймовірно, вирізьбив аркушеві дереворити із зображенням чотирьох євангелістів. Ці гравюри з невеликими змінами він скопіював з віленського Євангелія (1575) Петра Мстиславця. До речі, Четвероєвангеліє в Стрятині не було виготовлене, але П.Беринда у 1616 р. зробив відбитки з дощок для окремого їх поширення.

Історик Я.Ісаєвич вважає, що П.Беринда, будучи визначним діячем українського книгодрукування, технікою різьблення на дереві не володів: «Визнаючи можливість впливу П.Беринди на мистецьке вирішення стрятинських книг, не бачимо надійних підтверджень того, що він був і гравером».

До нашого часу збереглося тільки три видання початку XVII ст.: два стрятинських — Служебник (1604) і Требник (1606) та одне крилоське — Євангеліє учительне (1606).

Стрятинсько-крилоські книги в цілому відзначаються друкарською культурою та високим рівнем художнього оформлення видань. У цих книгах відроджена федоровська традиція оздоблення титульного аркуша і використано численні дереворити: заставки, кінцівки, ініціали й ілюстрації. Велика кількість книжкових прикрас була виконана під впливом рослинного орнаменту ренесансного характеру. На особливу увагу заслуговують гравійовані ініціали до Служебника, які за своїм накресленням нагадують літери сучасної літературної гарнітури. Українські дослідники книги, зокрема Г.Коляда, відзначають, що побудова ініціалів з використанням біблійних сцен, а також зображень багатьох не канонічних для кириличної церковнослужбової книги персонажів з античної міфології — амурів, путті, сирен, кентаврів та ін. — відзначається досить складними і виразними орнаментально-сюжетними композиціями. Деякі з них були вирізьблені на дереві вітчизняними майстрами під впливом



Євангеліє учительне. Титульний аркуш. Крилос. 1606 р.

мідьоритів із восьмитомної Біблії Крістофа Плантена. До речі, цю Біблію Федір Балабан мав у своїй бібліотеці.

В подальшому стрятинські ініціали передруковувалися в українських виданнях понад 100 років. Набули великої популярності у київських, румунських та московських книгодрукарів і сторінкові дереворити зі стрятинського Служебника із зображенням трьох святителів — Іоанна Златоустого, Василія Великого та Григорія Двоєслова, у стилістиці яких майстерно витримані риси, притаманні іконописові та водночас ренесансній друкованій графіці.

Дереворитні прикраси для стрятинського Требника виконані в тій же стилістичній манері, що і для Служебника. Прямокутні та П-подібні орнаментальні заставки містять сюжетні тематичні композиції Хрещення, Помазання єлеєм, Преображення, Вінчання у церкві.








Служебник. Дереворитні ініціали. Стрятин. 1604 р.

У двох стрятинських друках вперше було вжито кінцівки типу маскаронів (франц. *mascaron* — декоративне зображення у вигляді людського обличчя або звірячої морди) і арабескових ромбів, які, до речі, широко використовували на той час західноєвропейські майстри книги при оздобленні видань.

У крилоському Євангелії учительному (1606) також вперше у практиці східнослов'янського книгодрукування застосовано три сюжетні гравюри на дереві. Для двох із них — до «Притчі про блудного сина» — прототипом послужили відомі ілюстрації Альбрехта Дюрера і Ганса Зебальда Бегама, а для третьої — до «Притчі про Митаря та Фарисея» — ілюстрація Йоста Аммана.

Зазначимо, що стрятинські декоративні книжкові прикраси та крилоські сюжетні ілюстрації не скопійовані, а перероблені згідно з вимогами загальної стилістики художнього оформлення кириличних друків.

Після смерті Г.Балабана обладнання Стрятинської друкарні було перевезене до Києво-Печерської лаври, а Крилоської — придбано Львівським Ставропігійським братством. Видавничі колективи обох друкарень роз'їхалися в різні книговидавничі осередки. Так, Памво Беринда зі своїм братом Степаном переїхали до Києва і займалися книгодрукуванням у Києво-Печерській лаврі.

Декоративні прикраси до балабанівських видань у подальшому набули великої популярності та використовувалися українськими друкарями протягом довгого часу.

Львівські приватні книговидавці

В середині XVII ст. у Львові діяли приватні друкарні Михайла Сльозки й Арсенія Желіборського. Михайло Сльозка був обдарованою людиною та одним із найбільш відомих діячів львівського книгодрукування того часу. Він почав працювати підмайстром у друкарні Львівського братства, а з 1634 р. вже керував цією друкарнею. У 1638 р. М.Сльозка здобув королівський привілей на право друкування латино-польських та кириличних книг і створив власну друкарню, взявши у помічники відомого друкаря Андрія Скульського, який повернувся з Волощини (Молдавського князівства).

М.Сльозка підтримував тісні зв'язки з багатьма друкарнями і, перш за все, з найбільшою на той час в Україні друкарнею Києво-Печерської лаври. Для оформлення видань він запрошував відомих українських художників. Так, провідному українському граверові Іллі належить багато дереворитів до Апостола (1639) — найкраще оздобленого видання М.Сльозки. За домовленістю з друкарнею Києво-Печерської лаври М.Сльозка користувався ксилографічними дошками друкарні, зокрема дереворитами видатного гравера Тимофія Петровича (монограма ТП), якими оформлена Тріодь цвітна (1642).

Деякі видання, призначені для домашнього читання і навчання грамоті (наприклад, Молитви та Часослов 1642 р. і Псалтир 1667 р.), М.Сльозка видав мініатюрними форматами у 24-ту частку аркуша, доводячи розміри шпальт до 8×4 і 8,5×4,8 см.

Приватна друкарня М.Сльозки (він помер у 1667 р.) проіснувала до 1670 р. і була придбана Львівським братством. Протягом 1638–1667 рр. М.Сльзка видав 42 друки, серед яких і твори відомого українського письменника Йоаникія Галятовського «Ключ розуминія» (1663, 1665) і «Небо новоє» (1665). У його друкарні, словолитні та палітурній майстерні працювало багато фахівців. Наприклад, при виготовленні Анфологіона (1647) М.Сльозці допомагали 12 підмайстрів. Для певної части-



Апостол. Дереворитна ілюстрація майстра Іллі. Михайло Сльозка. Львів. 1639 р.

ни тиражів своїх видань він виготовляв оздоблені оправи. М.Сльозка ретельно слідкував, щоби його видання були добре видрукувані та зі смаком оздоблені. Особливо він дбав про оформлення кириличних друків.

У Львові протягом кількох років (1644–1646) при церкві св. Юра діяла друкарня, створена на кошти львівського православного єпископа Арсенія Желіборського. Керувати друкарнею запросили майстра Андрія Скульського, який перед цим був управителем друкарні Львівського Ставропігійського братства (звільнений у 1643 р.). У друкарні А.Желіборського виготовлено тільки три друки: Требник (1645), Номоканон та Служебник (1646).

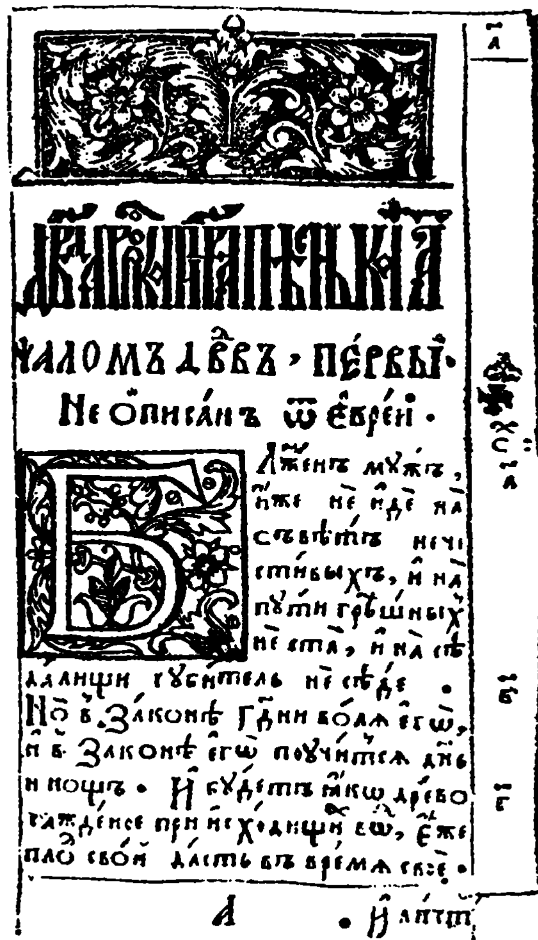
Наприкінці XVII ст. деякий час при монастирі св. Юра діяла ще одна друкарня, створена на кошти львівського єпископа Йосифа Шумлянського, яка за два роки свого існування (1687–1688) під керівництвом управителя Василя Ставницького видала два видання — Метрику та Псалтир. Пізніше за допомогою Й.Шумлянського при церкві св. Юра знову заклали нову друкарню; управителем цієї друкарні став відомий львівський друкар і словолитник («гісер») Йосиф Городецький. У 1700 р. він надрукував перше східнослов'янське видання з нотами — Ірмологіон, у якому ноти на нотному стані були складені з окремих невеликих виливних форм у суцільні рядки.

Мандрівні друкарні

У першій половині XVII ст. в західних регіонах України діяли так звані мандрівні друкарні Павла Домжива Люткевича-Телиці та Кирила Транквіліона-Ставровецького.

Друкар ієромонах Домжив Люткевич разом з іншим друкарем ієродияконом Загорівського монастиря (на Волині) Сильвестром у різних містечках і селищах з 1618 по 1629 р. надрукували кілька книжок: у селі Угорцях на Самбірщині в маєтку магната О.Шептицького видали три книги (1618–1620), у Четвертині на Волині — одну книгу Псалтир (1625), в Луцьку — дві брошури (1628), в селі Чорній біля Рівного в місцевому монастирі — дві книги, одна із яких — це велике за обсягом видання Часослов на 505 аркушів (1629). По смерті П.Д.Люткевича-Телиці друкарню передали монастирю в місті Луцьку.

Кирило Транквіліон-Ставровецький був відомим у свій час письменником, учителем у братській школі та, ймовірно, допомагав друкарям Львівського братства. Він вступив у полеміку з єпископом Г.Балабаном, який по-



Псалтир. Початкова сторінка. Пересувна друкарня ієромонаха Павла Домжива Люткевича. Четвертинь. 1625 р.

чав його відкрито переслідувати. Переселившись до Вільна, К.Ставровецький учителював у місцевій братській школі.

Видавнича діяльність мандрівної друкарні Кирила Транквіліона-Ставровецького почалась у 1618 р. В Почаївському монастирі він власним коштом видав одну книгу — Зерцало богословії (1618), у Рохманові на Волині надрукував Євангеліє учительне на 552 аркуші (1619) і в Чернігівському Єлецькому монастирі (Транквіліон був на той час ігуменом цього монастиря) виготовив третій і останній друк — Перло многоцінноє (1646).

Деякі книгознавці, зокрема Я.Ісаєвич, припускають, що К.Ставровецький був перш за все видавцем, а його книги (принаймні перші дві) виготовляв відомий український друкар Тимофій Олександрович Вербицький, якого пізніше у київських лаврських друках (1621–1623) називали «майстром художества печатного». Я.Ісаєвич пише: «Завдяки співробітництву видавця-книжника з кваліфікованим майстром-друкарем почаївське і рохманівське видання стали безсумнівним досягненням книжкового мистецтва... Вдале поліграфічне виконання сприяло популярності книжок Ставровецького, але головна її причина — відповідність запитам тогочасних читачів».

Видання латинських, вірменських, польських, німецьких, французьких і єврейських книг

У Львові в 1577–1578 рр. почала діяти похідна друкарня польського короля Стефана Баторія, створена на базі краківської друкарні М.Шарфенберґа. Друкарнею керував польський майстер Валерій Лапка (Лапчинський). У ній друкувалися в основному королівські універсали, було виготовлено також декілька невеликих видань латинською та польською мовами.

У власній друкарні польського юриста Павла Щербіца, який з 1577 до 1582 р. працював на посаді синодика львівського маґістрату, було виготовлено у 1581 р. польською мовою два посібники з маґдебурзького права.

У 1592 р. краківський друкар Матвій Гарволін (Гарвольчик), що оселився у Львові, надрукував тут латиномовні видання, в тому числі й підручник латинської граматики в чотирьох частинах.

Після смерті М.Гарволіна (1592) друкарню придбав Матвій Бернат, який продовжив виготовлення латиномовних книг. Із дев'яти видань, які побачили світ у Львівській друкарні, йому належать найдавніший точно датований польський буквар (1599) і збірка віршів Адама Чаґровського (1599), яка містила і твір на українську тематику — «Дума українна».

У 1600 р. друкарня М.Берната перейшла до Павла Желяза, а потім, ймовірно, до Анджея Мондровича. Йому й приписують вісім «безвихідних» друків (не мали вихідних даних), виготовлених у 1601–1602 рр. Пізніше (1602–1603) друкарню придбала родина Балабанів.

Слід відзначити, що друкарство латинським шрифтом в Україні на той час було малопотужним. За період з 1602 по 1614 р. у Львові не виготовлено жодної латиномовної книги.

Пожвавлення друкарства латинським шрифтом у Львові пов'язане з виникненням тут єзуїтського колеґіуму (1608) та друкарні при ньому. У 1615 р. ця друкарня виготовила кілька латиномовних видань, які спочатку друкував Василь Малахович, а потім Христофор Вольбрам. У латиномовних виданнях Х.Вольбрама («Charisterion...», «Threnodiae in funere...» та ін.) уперше в Україні було використано мідьорити.

На початку XVII ст. у Львові Ованес Карматенянц (Іван Муратович) заснував вірменську друкарню, де були виготовлені вірменський Псалтир (1616) і Молитовник (1618), надрукований вірмено-половецькою мовою.

У 1611 р. в добромильському маєтку Яна Щенсного-Гербурта почала діяти власна друкарня Яна Шеліги, яку він перевіз із Кракова. Латиномовні видання Ян Шеліга друкував переважно на замовлення Я.Гербурта. Після його смерті друкар переїхав до Львова, де у 1618 р. видав три релігійно-моралістичних твори. В тому ж році Я.Шеліга зі своєю друкарнею опиняється у Яворові на Львівщині, де також на замовлення протягом 1618–1619 рр. виготовляє вісім книжок латинським шрифтом.

Оскільки в дрібних містечках було важко знаходити замовлення на виготовлення друків, Ян Шеліга повернувся у 1626 р. зі своєю друкарнею до Львова.

У Яворові та Львові (1618–1636) Я.Шеліга надрукував 66 латинсько-польських видань: наукові трактати, публіцистичні праці, полемічні виступи, поетичні твори, різноманітні панегірики та релігійно-моралістичні твори.

Після його смерті (1637) друкарню та латинські шрифти придбав М.Сльозка, який виготовляв кириличні, польські й латинські книги.

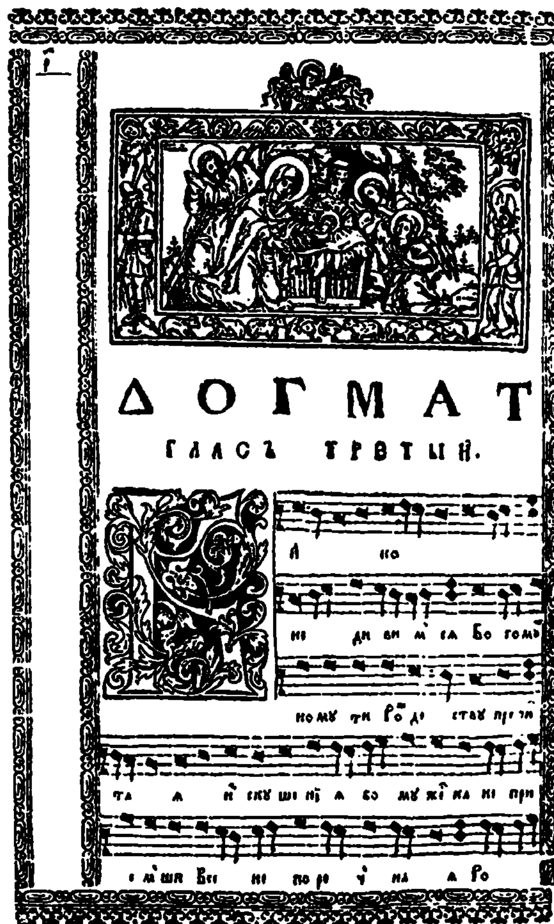
Протягом 1642–1648 рр. у Львові друкар Себастіян Новогурський (ймовірно, за сприяння єзуїтського колегіуму) виготовив латинським шрифтом 33 видання (в основному панегірики, тези богословських диспутів і релігійно-моралістичні твори).

В цілому друки Я.Шеліги та С.Новогурського оформлювалися досить скромно. Іноді друкарі використовували сторінкові гравюри, фігурні ініціали й обрамлювання шпальт виливними прикрасами.

У другій половині XVII ст. активізувалася діяльність друкарні при єзуїтському колегіумі у Львові. Вона виготовила багато друків різноманітної тематики: численні панегірики, книги релігійно-моралістичного змісту, тези диспутів, молитовники та навчальні посібники. Аналогічні видання друкувались і у XVIII ст.

На початку XVIII ст. активно діяла польсько-латинська друкарня, заснована братством Св. Трійці при Львівському катедральному соборі (1707).

Наприкінці XVII ст. у Львові діяли дві приватні польські друкарні, що належали Якову Мосціцькому (1670–1673) та Войтіху Мільчевському (1684–1693). Вони виготовили невелику кількість друків, у тому числі латиномовну історію Львова, написану Ю.Зіморовичем (друкар Я.Мосціцький).



Ірмологіон. Початкова сторінка. Друкарня при церкві св. Юра. Львів. 1700 р.

Слід зазначити, що приватні друкарні, засновані міщанами, як правило, не витримували конкуренції з друкарнями церковних установ.

Лише у середині XVIII ст. завдяки зростанню попиту на релігійні видання та панегіричну літературу виникли й почали стабільно діяти кілька приватних друкарень: Павла-Йосифа Гольчевського (1735–1751), Івана Филиповича (1753–1767) і Яна Шліхтина (1755–1787).

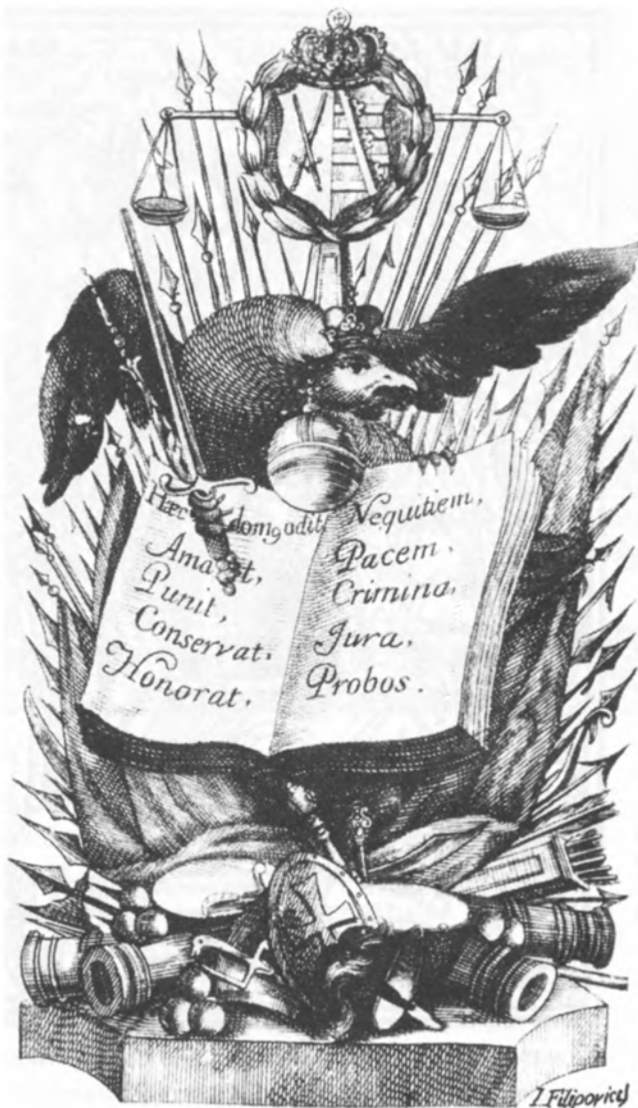
Найпотужнішою з них була друкарня українського майстра книги, талановитого художника та гравера І.Филиповича. Він у 1752 р. отримав королівський привілей на приватне друкування польсько-латинських книг, а у 1757 р. — на друкування кириличних. Незважаючи на те що І.Филипович був активним членом Львівського Успенського (Ставропігійського) братства, братчики, оберігаючи монопольне право на виготовлення кириличних книжок, не дозволяли йому займатися кириличним друком.

Євангеліє учительне. Титульний аркуш. Дереворит Никодима Зубрицького. Унів. 1696 р.

І.Филипович виготовив 53 латинських і польських видання, більшість із яких добре оформлені та майстерно надруковані. Наприклад, трактат члена Львівського братства Михайла Слонського «Accessoria, statut i konstytucja» (1758) прикрашений чудовим символічно-алегоричним мідьоритом із латинським написом: «Haec domus odit nequitiem, amat pacem, punit crimina, conservat jura, honorat probos» («Цей дім ненавидить підлість, любить мир, карає злочин, поважає закони, шанує чесних»).

Пізніше обладнання та латинські шрифти друкарні І.Филиповича були придбані Львівським францисканським монастирем, у якому протягом 1769–1774 рр. надруковано кілька латиномовних видань.

У 1773 р. у Львові за допомогою австрійської адміністрації (1772 р. Галичина увійшла до складу Габсбурзької монархії) друкар Антон Піллер створив поліграфічно-видавниче підприємство. Тут спочатку друкувалися офіційні державні документи (декрети й едикти), а також різноманітні розпорядження та нормативні акти провінційної адміністрації. Згодом підприємство А.Піллера взялось і за наукові трактати, навчальні посібники та літературні твори німецькою, польською, французькою, латинською мовами. А з 1776 р. почало видавати першу в Україні газету «Gasette



Михайло Солонський. Трактат. Титульний аркуш. Мідьорит Івана Филиповича. Львів. 1758 р.

de Leopol» («Львівська газета»), яка виходила щотижня французькою мовою.

Для друкарні А.Піллера були виготовлені нові латинські шрифти та різноманітні виливні прикраси за кресленнями французького майстра книжкового мистецтва П.Фурньє.

В останнє десятиліття XVIII ст. у Львові короткочасно діяла друкарня Г.Віхмана, що виготовляла книги німецькою мовою.

З 1693 р. у Жовкві запрацювала єврейська друкарня Урі Бен Аарона, яка стала видавати мовами ідиш та іврит календарі, молитовники, книги релігійного змісту. У 1782 р. австрійська губернська адміністрація, щоби посилити цензорський контроль за книговидавничою справою, наказала перенести жовківську друкарню до Львова. Відновилося єврейське друкарство у Жовкві лише 1791 р.

Книгодрукування в Унівському та Почаївському монастирях

При Святоуспенському Унівському монастирі (відомий з XIV ст.) в Галичині у другій половині XVII ст. — першій половині XVIII ст. (з перервами, іноді великими) функціонувала друкарня, створена на базі Львівської друкарні єпископа Арсенія Желіборського.

Від 1648 до 1765 р. тут було надруковано не менше 55 видань різного змісту: церковна література, навчальні посібники, перевидання творів Транквіліона, дві книги, надруковані румунською мовою, але кириличним шрифтом. Одним із цікавих видань Унівської друкарні вважається Євангеліє учительне (1696) з художнім оформленням Н.Зубрицького.

З 30-х років XVIII ст. провідним осередком кириличного книгодрукування на західноукраїнських землях стала друкарня, створена при Почаївському монастирі. Окрім кириличних друків, серед яких переважали видання культового призначення, в Почаївській друкарні видавалися книги українських авторів, що писали польською та латинською мовами. Для цих книг спеціально придбали латинський шрифт прямого і курсивного накреслення. За період з 1731 до 1800 р. Почаївська друкарня виготовила понад 355 видань.

Книги Почаївської друкарні славилися високою якістю: використовувалися хороший папір, гарні кириличні шрифти, в тому числі й кириличний курсивний шрифт, створений на основі українського скоропису XVI–XVIII ст., виконувалися грамотне верстання і майстерний друк. Художнє оформлення друків замовляли тільки досвідченим майстрам книги. Так, Йосиф Гочемський виконав мідьорити до Тріоді цвітної (1747), фронтиспісний дереворит до Октоїха (1758), Іван Филипович — фронтиспісний мідьорит до Служебника (1759), Адам Гочемський — мідьорит до Служебника (1791) та ін.

У художньому оформленні почаївських друків майстри книги приділяли велику увагу структурним елементам книги: ініціалам, заставкам і кінцівкам, які створювалися на основі використання барокових акантоподібних листків у сполученні з сюжетними клеймами (різні за формою невеличкі зображення). Саме такими є заставки до Апостола (1759) та до Часослова (1760). У другій половині XVIII ст. в композиційній побудові заставок і кінцівок набувають поширення декоративні елементи, притаманні стилеві рококо, з використанням орнаментальних прикрас рокайлевого характеру.



Тріодь цвітна. Дереворитна ілюстрація майстра «ВР». Київ. 1631 р.

КНИГОДРУКУВАННЯ У СХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ (XVI–XVIII ст.)

У Києві перша кирилична книга Часослов надрукована в 1616 р. у друкарні Києво-Печерської лаври. Фундатором цієї друкарні вважається архімандрит Києво-Печерської лаври Єлисей Плетенецький. Придбавши Стрятинську друкарню Федора Балабана, яка після його смерті (1606) довгий час не діяла, Є.Плетенецький перевіз друкарське обладнання, шрифти і дереворитні прикраси до Києва та заснував друкарню у Лаврі. Він також влаштував для потреб друкарні папірню в м. Радомишлі поблизу Києва.

Діяльність Лаврської друкарні в Києві

Досить швидко Лаврська друкарня стала головним осередком книгодрукування в Україні, адже вплив католицької ідеології у Києві був значно слабшим, ніж у Західній Україні.

До Лаврської друкарні почали запрошувати відомих в Україні та Білорусі знавців друкарської справи. Згодом друкарня зміцніла і почала видавати великі за обсягом книги: Анфологіон (1619), Служебник (1620), Бесіди Іоанна Златоустого на чотирнадцять послань апостола Павла (1623) та багато інших друків. У 1627 р. Лаврська друкарня видала Тріодь пісну, перекладену українською мовою з грецької, що стало видатною подією в культурному житті України.

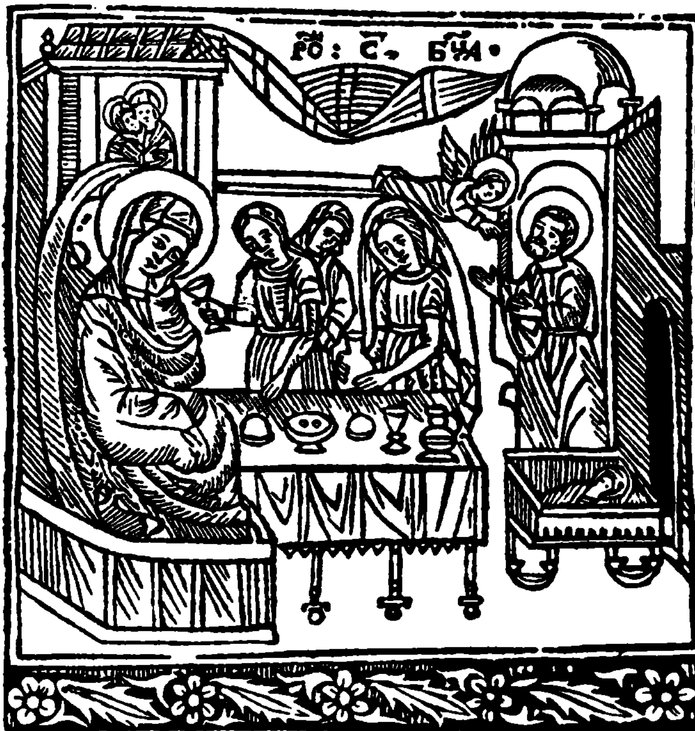
Тематика лаврських видань поступово розширилась: окрім церковнослужбової літератури, почали видавати підручники для братських шкіл, полемічні видання, історичні та лінгвістичні наукові праці. Навколо Лаврської друкарні згуртувалися прогресивні вчені, талановиті письменники та художники (рисувальники, гравери).

У друкарні панував чіткий розподіл праці. З передмови до київського друку Імнологія (1630) дізнаємося, що на чолі друкарської справи стояв Тарасій Земка — «всего типу правитель», а керівником друкарні був Памво Беринда — «типокароводець». Їх помічники — «типоназиратель» (наглядач за друкарнею) і «типоблюститель» (наглядач за друкарським матеріалом). У друкарні працювали «столпоправителі» (коректори), «типографи» (друкарі), «наборщики» (ті, хто займався складанням і верстанням), «батирщики» (майстри, які наносили фарбу на друкарську форму), «писмолеателі» (словолитники) та «ізобразителі» (рисувальники, які готували малюнки для граверів).

Київські майстри книги почали старанно займатися структурною побудовою та художнім оформленням друків: відмовилися від стрятинських (дещо архаїчних) шрифтів і створили на основі півуставу свої шрифти з висотою літери 3 мм для основного тексту і 2,5 мм — для допоміжного.

У дереворитних заставках рослинний орнамент поступово почали витісняти фігуративні зображення. Все більше з'являлося невеличких сюжетних ілюстрацій, створених до конкретного тексту (Тріодь пісна, 1627 р.). Верстання ілюстрацій на шпальтах виконувалося по-різному: внизу або вгорі текстової шпальти, між рядками або в оточенні тексту зі всіх боків, на полях або на шпальті з виходом на поля. Допоміжний і довідковий матеріал подавався на полях.

У книжковому оздобленні почали широко вживати виливні декоративні прикраси. З них складали орнаментальні смужки, заставки та кінцівки; ними оздоблювали колонтитули й ініціали, обрамлювали шпальти й ілюстрації; з них будували декоративні рамки на титульних аркушах і фронтиспісах.

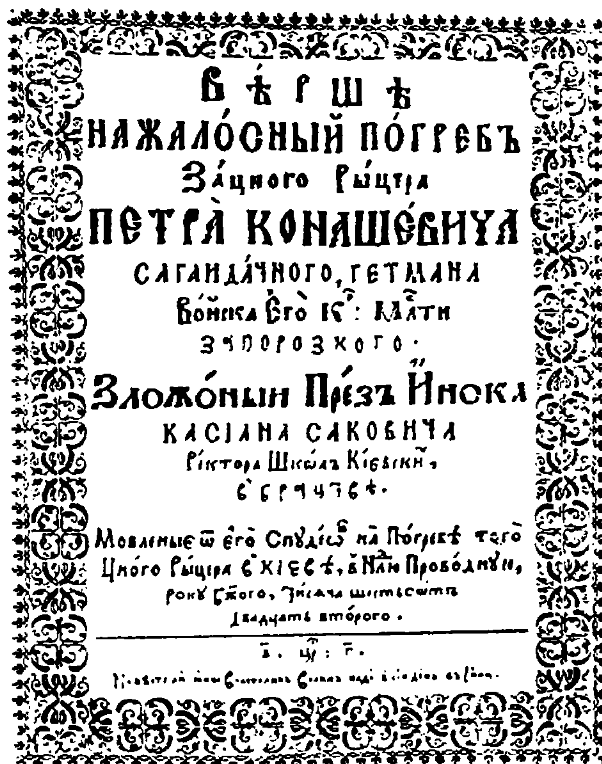


Анфологіон. Різдво Богородиці. Дереворит. Київ. 1619 р.

Наприклад, виливними декоративними елементами оздоблена титульна рамка до твору ректора школи Київського Богоявленського братства Касіяна Саковича «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного гетмана войска... Запорозкого» (1622). У цьому виданні вперше у практиці кириличного книгодрукування подано дві ілюстрації світського змісту: перша — портретне зображення П.Сагайдачного верхи на коні з булавою в руці, друга — сцена штурму козаками турецької фортеці в Криму — Кафи (Феодосії) і оточення козацькими човнами турецьких кораблів.

Видання Лаврської друкарні ілюструвалися багатьма дереворитами. Наприклад, у Тріоді пісній (1627) було вміщено 125 ілюстрацій, віддрукованих з 84 дощок, у Тріоді цвітній (1631) — 45 ілюстрацій з 40 дощок.

Київ постійно обмінювався дереворитами з друкарнями Львова, а також отримував книги і «куншти» (гравіювальні прикраси) від західноєвропейських друкарень. Формат кожної книги, формат шпальти та розміри полів, система верстання, загальна композиція сторінок проектувалися, ймовірно, архітипографом. Для виконання ілюстрацій запро-



Вѣршѣ
на жалосный погребъ
Зацного Рыцера
Петра Конашевича
Сагайдачного, гетмана
войска его кр: млти
запорозкого.
Зложоныи през инока
Касіана Саковича
ректора школъ кіевскихъ
с сречте.
Мовленые от его спудеов на погребе того
цного рыцера в Кіеве, в недел Проводную,
року б.ого, тисяча шестьсот
двадцать второго.

Касіян Сакович. Вірші на жалосний погреб зацного рицаря Петра Конашевича Сагайдачного. Київ. 1622 р.



Наистарожитный и пославный гербъ их Мтей
Пановъ Могиловъ
Господарей Земли Молдовлахійской.

Домъ преславный Могиловъ з Клейноты ософитый,
Пре оздобными дела, стала знаменитый.
В томъ Марсъ збройно ставаетъ, трудно приступити
Врагомъ. Тут отрадная слава гнездо мети.
Славным, где тых цноты, широко присыи.
В Петре Митрополите, повеса з полями.
Солнце, Месяцъ. з Зведами Него осветцуютъ,
Славным Могиломъ, Зіланемать тыи шацуютъ.

Герб Київського митрополита Петра Могили. Дереворит. Київ. XVII ст.

шували здібних художників («ізобразителів») і граверів з інших провідних книгодрукарських осередків, що загострило творче протистояння двох стильових напрямів у художньому оформленні книги — візантійсько-венеціанського та західноєвропейського.

В оформленні київського Анфологіона (1619) ще були вжиті дереворити, вирізьблені під впливом гравюр зі слов'янсько-венеціанських видань — Молитвослова (1536) та Часослова (1566), з їх однолінійною візантійською графічною манерою. А через декілька років у дереворитах до Бесід Іоанна Златоустого (1623, 1624) вже почала проявлятися тенденція будувати об'єми фігур персонажів засобами світлотіньового моделювання форм і перехресного штрихування, що було характерним для західноєвропейської гравюри доби Відродження.

Вплив на оформлення київських кириличних друків кращих зразків книжкового мистецтва польських, чеських, німецьких і нідерландських художників та граверів, зокрема гравюр до Апокаліпсиса (1498) великого німецького художника Альбрехта Дюрера, відзначають багато книгознавців. Український дослідник книги П.Попов пише: «Не слід вважати, що ця подібність між західноєвропейськими і київськими виданнями порушувала оригінальність останніх, знижувала їх національний колорит. Це аж ніяк не було рабським наслідуванням іноземних зразків. Навпаки, поєднання місцевих елементів з кращими іноземними у київських виданнях свідчить про підвищення їх художнього і технічного рівня. Саме міжнародному співробітництву київська, як і західноукраїнська книга та гравюра, зобов'язані тим, що вони не обмежувалися копіюванням ікон і закостенілих «священних» сюжетів, а виходили на широке поле світового мистецтва як школа рівноправна і своєрідна».

Найвидатнішим майстром вітчизняної книги у перше десятиліття існування Лаврської друкарні був Памво Беринда, який прибув до Києва з Галичини на запрошення Єлисея Плетенецького. П.Беринда вже мав великий досвід книговидавничої діяльності, оскільки брав участь у роботі Стрятинської друкарні Ф.Балабана і Львівської братської друкарні (1608–1616). Він був не тільки друкарем, укладачем, поетом і драматургом, але, ймовірно, і гравером, який мав свій особистий сигнет-печатку (місяць із зіркою). У 1951 р. в



Київський митрополит Петро Могила. Дереворит. XVII ст.

Англії знайдено київський друк Святці (1651), в якому подано 12 дереворитів з монограмою П.Беринди.

Коли П.Беринда працював у Стрятинській друкарні, Ф.Балабан порадив йому зайнятися укладенням словника для пояснення церковнослов'янських і південнослов'янських слів та виразів, які були незрозумілі для східнослов'янського читача.

П.Беринда працював над словником 25 років і у 1627 р. в Києві видав «Лексіконъ славенороссkій и именъ тлъкованіе».

За вагомий внесок у книговидавничу справу П.Беринда отримав звання «архітипографа святої Лаври» — головного друкаря.

Починаючи з 1627 р., коли архімандритом Києво-Печерської лаври став Петро Могила (1596/97–1647), син молдавського господаря, відомий політичний, церковний і культурний діяч України, книговидавнича діяльність Лаврської друкарні набула нового піднесення.

У 1631 р. П.Могила відкрив Лаврську школу, яка після об'єднання з Київською братською школою стала називатися Києво-Могилянською Колегією (1632). Ставши митрополитом Київським, Петро Могила почав запрошувати до Києва провідних учених, письменників і перекладачів із Вільна, Львова, Кракова та інших міст як для викладання у Києво-Могилянській Колегії, так і для перекладу та наукового редагування видань Лаврської друкарні. У 1633 р. в Лаврській друкарні було створено польський відділ.

Всебічна освіта давала П.Могилі змогу безпосередньо займатися видавничою діяльністю.

Йому належить авторство популярних на той час полеміко-публіцистичних творів, виданих у Лаврській друкарні українською та польською мовами. Найбільш відомою серед православних читачів була монументальна книга Петра Могили — Великий требник (1646). Це величезне видання (1760 сторінок великого формату) прикрашали численні дереворити видатного українського майстра книги Іллі. Сьогодні ця книга відома як Требник Петра Могили.

У середині XVII ст. Лаврська друкарня значно розширилася. Ось що писав сирійський мандрівник Павло Алеппський у 1653 р.: «Поблизу великої церкви розташований чудовий друкарський будинок для потреб цієї країни. З нього виходять усі їхні церковні книги, що



Петро Могила. Великий Требник. Титульний аркуш. Дереворит майстра Іллі. Київ. 1646 р.

заслуговують на увагу своїм різнобарвним друком, а також картини на великих аркушах — зображення визначних пам'яток, ікон і святих, наукові праці тощо».

На жаль, прізвищ багатьох талановитих майстрів кириличних друків ми не знаємо, оскільки більшість із них не підписували свої твори або ставили тільки ініціали. Наприклад, гравюри до Бесід Іоанна Златоустого (1624) підписані монограмою ТП, а у післямові до цього видання згадане повне ім'я друкаря книги — Тимофій Петрович; гравюри до Тріоді пісної (1627) підписані монограмами двох майстрів — ЛМ і ЛТ; гравюри до Тріоді цвітної (1631) підписані монограмою ТТ.

Одним із провідних і найбільш плідних українських граверів того часу був художник Ілля, який з однаковою майстерністю виконував і фронтиспіси з зображенням апостолів у просторових інтер'єрах (Апостол, Львів, 1639), і сюжетні форматні гравюри (Требник Петра Могили, Київ, 1646), і заставки, і

кінцівки, і герби. Наприклад, на титульній гравюрі до Требника (1646) Ілля вирізьбив у невеличких овалах (3,5 × 2,5 та 2,5 × 1,5 см) складні сцени семи таїнств, а також сцени страстей, у кожній із яких зображено від чотирьох до двадцяти осіб. Його гнучка штрихова манера, включаючи як тонкі сріблясті лінії, так і «міцний» контур, давала майстрові можливість втілювати у гравюрі будь-які складні композиційні задуми.

Звертають на себе увагу майстерно виконані жанрові заставки до цієї книги, композиції яких мають чіткий зміст і яскраву форму.

Найяскравіше свої творчі здібності художника та різьбяра на дереві Ілля виявив у гравюрах до Києво-Печерського патерика (1661).

У житті українського народу Києво-Печерський патерик відіграв особливу роль. Книга пропагувала вірність національним традиціям, закликала український народ до боротьби з іноземними поневолювачами.

Дереворити Іллі до Патерика являли собою велике творче досягнення у мистецтві української книги. Іллю полонили глибоко національні й патріотичні ідеї, закладені в Патерику, розповіді про виникнення чернечого життя в Києві, про подвиги й дива монахів. Художник уперше в українській графіці спробував зобразити побут середньовічного Києва, життя перших монахів Печерського монастиря та їх портрети. Передаючи зовнішність таких видатних діячів культури періоду Київської Русі, як Нестор-літописець, Алімпій-іконописець, художник-гравер звернувся до взірців іконописного мистецтва, але надав персонажам індивідуальних портретних рис.

Дереворити Іллі були виконані під впливом творчих ідей барокової естетики. У його ілюстраціях з'явилися нові підходи в забезпеченні пластичної виразності: контрастність чорних і білих плям, потужність контурних ліній та внутрішній рух персонажів. Поряд із цим, у гравюрах все ще зберігалася ренесансна рівновага й симетрія.

Іллі належить і велика серія дереворитів до Біблії, над створенням якої він працював декілька років (1645–1649). Гравюри на дереві були виконані Іллею під впливом ілюстрацій голландського книговидавця та гравера Ніколаса Йоанніса Піскатора (1586–1652), який видавав усі розділи Біблії окремими книгами (Амстердам, 1614, 1639, 1643, 1650) з різцевими гравюрами на міді.

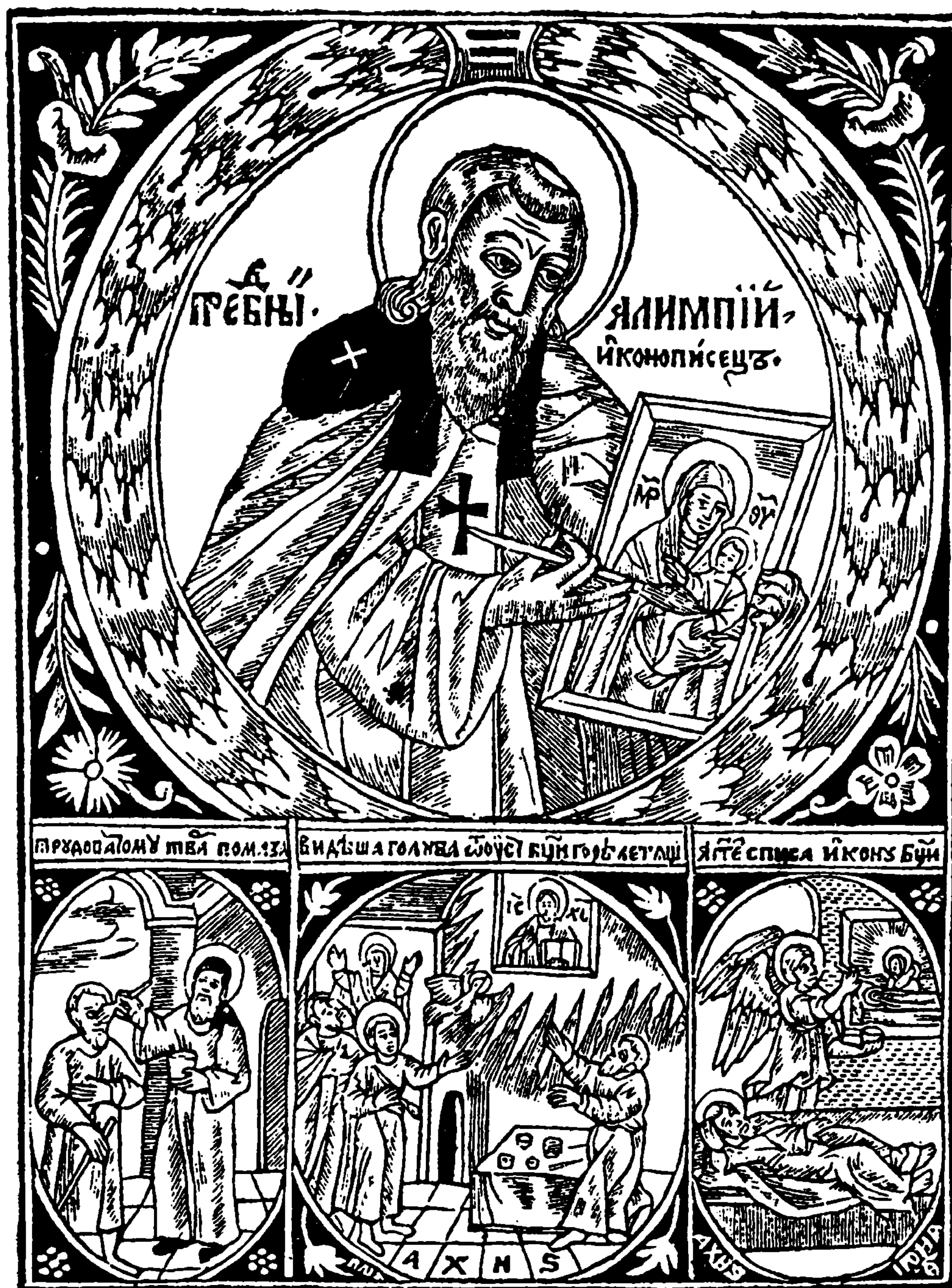
Важливо, що в Іллі не було жодної гравюри, яка б сліпо копіювала ілюстрації Н.Піскатора. Ілля, використовуючи загальну композиційну побудову піскаторських гравюр, відмовився від ілюзорного трактування форми і простору та відкинув другорядні деталі заради створення внутрішньої виразності. Більшість дереворитів Іллі за своєю художньою узагальненістю, образною могутністю й епічністю стоять значно вище від ілюстрацій Н.Піскатора. У найкращих дереворитах українського митця настільки перероблені композиційні схеми зразків, що в них від Н.Піскатора вже нічого не залишилося: дереворити Іллі стали самостійними талановитими авторськими аркушами.

Деякі гравюри цього циклу зроблені Іллею під безпосереднім впливом прогресивних ідей визвольної боротьби українського народу 1648–1657 рр. Наприклад, гравюри «Ісус Навін вішає переможених аморейських царів» і «Кари єгипетські» художньою напруженістю та публіцистичністю закликали український народ до боротьби проти шляхетських поневолювачів.

«Лицева Біблія Іллі» (її офіційна назва в науковій літературі) не була майстром закінчена, ніколи не видавалася і тепер відома в п'яти примірниках відбитків, зроблених наприкінці XVII — на початку XVIII ст. Незначну кількість гравюр із Біблії Іллі використано в Апостолі (Київ, 1695) та Псалтирі (Київ, 1697). Сучасні дослідники книги припускають, що Ілля вирізьбив до Біблії близько 150 дощок, але науковцям відомі лише 132 відбитки, які зберігаються в музейних сховищах.

У період Визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького книговидавнича діяльність Лаврської друкарні не припинялася, але її продуктивність була низькою через нестачу друкарських матеріалів, більшість яких завозилася з-за кордону.

Після Визвольної війни українські друки, які відзначалися на той час хорошим оздобленням і друкарською культурою, набували все більшого розповсюдження в Росії. Вже у першій половині XVII ст. в Москві почали перевидаватися окремі канонічні книги в оформленні українських художників, а пізніше, з 1672 р. у різних містах Росії з'являються крамниці для продажу книг Лаврської та інших українських друкарень. У Росію почали переїжджати друкарі та гравери, які принесли з собою високі мистецькі традиції укра-



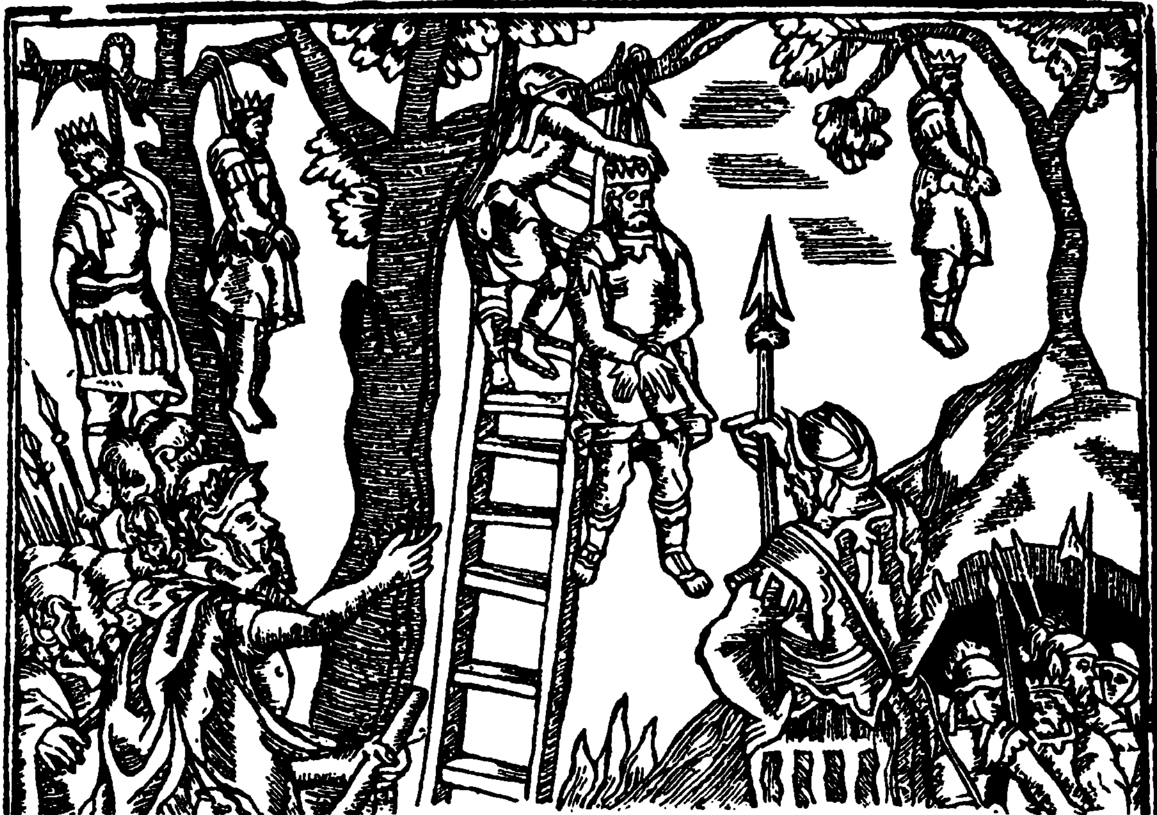
Патерик. Алімпій-іконописець. Деревориm майстра Іллі. Київ. 1661 р.

їнської книги. «В середині XVII ст., — пише О.Сидоров, — українська книга досягла такого високого рівня, що Москва охоче приглядалася до її досягнень».

Розквіт видавничої справи на той час в Україні був не випадковим. Вже з середини XVII ст. у багатьох містах і селах України функціонували початкові школи, а у Чернігові, Харкові, Новгород-Сіверському — колегіуми (навчальні заклади вищого типу), в яких, до речі, учні також вивчали малювання і техніку різьбярства на дереві. Великий вплив на розвиток української культури та мистецтва книги справила Києво-Могилянська колегія.

Середина XVII ст. була періодом налагодження тісних друкарських зв'язків України з Білоруссю, Польщею, Росією, Молдовою та Німеччиною. Українським «зображувачам» були добре відомі орнаментально-декоративні досягнення майстрів книги Венеції, Антверпена, Нюрнберґа, Праги, Бреста, Кракова та інших європейських міст.

У художньому оздобленні української книги вже в першій половині XVII ст. намітився відхід від графічного доробку Івана Федорова, а у 50-60-х роках в українських виданнях стали рідкістю зрівноважені графічні елементи ренесансного типу, які так уміло вводив у свої книги І.Федоров. Майстри книги почали



Ілюстрація до Біблії. Вішають царів. Дереворит майстра Іллі. Київ. 1648 р.

відмовлятися і від візерункових ініціалів та федоровських заставок з декоративними в'язевими написами під ними.

На мистецький рівень української графіки почали справляти значний вплив мідьорити західноєвропейських майстрів з їх пластичною виразністю та відносною свободою у художньому трактуванні канонічних текстів. Вітчизняні художники книги, як і їхні західні колеги, почали приділяти значну увагу оздобленню титульних аркушів і фронтиспісів, ілюструвати видання великою кількістю різноформатних гравюр. Використовуючи технічні особливості верстання шпальт, вони оздоблювали сторінки видань різноманітними виливними прикрасами. У деяких різьбярів на дереві з'явилися нові підходи у штриховому моделюванні форми, які були притаманні мідьоритам.

В цілому українські друки цього періоду ще нагадували рукописну книгу: загальна художня побудова шпальти виконувалася в два стовпці; тексти у багатьох виданнях версталися без абзацних відступів і були надто важкі для сприймання; численні титли (надрядкові знаки) також не полегшували засвоєння змісту видання; назви розділів, глав і додаткових текстів на полях друкувалися червоним кольором, що не сприяло забезпеченню композиційної цілісності книжкових розгортів.

Вітчизняні друкарі цікавилися пошуками західноєвропейських майстрів книги у галузі шрифтового оформлення видань, але дуже обережно підходили до кардинальної модернізації графіки кириличних шрифтів, запропонованих ще І.Федоровим (його шрифти з деякою модифікацією проіснували в українській книзі до XVIII ст.). Використання в кириличних друках антиквених ініціальних літер — наприклад, спроби друкарів скласти титульний аркуш та інші написи до Граматики (Львів, 1591), а також ініціали до стрятинського Служебника (1604), — широкого розповсюдження не отримали. Українські майстри чітко дотримувалися художніх традицій оздоблення кириличної книги, хоча вони мали справу і з виданнями, друкованими латинським шрифтом. У друкарні Києво-Печерської лаври з 1633 р. діяв польський відділ. Хоча книги цього відділу оздоблювалися значно скромніше, ніж кириличні богослужбові друки, але їх шрифтове оформлення повністю відповідало тенденціям розвитку західної книги, яку київські друкарі ретельно вивчали.

Під впливом структурної побудови західної книги поступово відпрацьовувалась і структура кириличних видань: зменшилися розміри книг, почали зникати двостовпцеві шпальти і в'язеві написи, а пагінація (нумерація

сторінок) стала обов'язковим структурним елементом книги.

Праця друкаря почала вважатися мистецькою справою. «Типографське художество», «Друкарське художество», — так писалося в багатьох передмовах до книгодруків про роботу майстра-друкаря.

З середини XVII ст. в оздобленні української книги почали з'являтися риси нового художнього стилю — бароко, якому притаманні контрастність плям, лінійна напруженість і динаміка композиційної побудови. Українські майстри, захопившись лінійною декоративністю, створили багато видатних взірців вітчизняного книжкового мистецтва — наприклад, гравюри на дереві до Великого Требника Петра Могили (1646), намальовані та вирізьблені художником Іллею.

У другій половині XVII ст. українські книгодрукарі продовжували виготовляти багатооздоблені церковнослужбові друки з використанням великої кількості дереворитів: до Акафістів (1663) виготовлено 139 ілюстрацій, до Акафістів (1674) – 150, до Мінеї общої (1680) — 84 заставки і 30 кінцівок, до Требника (1681) — 10 ілюстрацій і 50 заставок, до Євангелія (1697) — 36 ілюстрацій і 20 заставок, до Псалтиря (1697) — 57 ілюстрацій і 49 заставок. У багатьох дереворитних ілюстраціях художників-граверів львівсько-київської школи натрапляємо на безліч композиційних і технічних професійних знахідок; гравюри на дереві були виконані на такому мистецькому рівні, що багато з них можуть служити взірцями для художників книги і в наш час.

Високий рівень майстерності представників львівсько-київської школи граверів був не випадковий, а зумовлений кількома об'єктивними факторами. По-перше, це традиція майстерного художньо-технічного оформлення вітчизняних рукописів і першодруків, починаючи від таких рукописів, як Остромирове Євангеліє (1056–1057), Ізборник Святослава (1073), Мстиславове Євангеліє (1103–1117), Юріївське Євангеліє (1119–1128), Київський Псалтир (1397), Євангеліє з Хишевич (1546), знамените Пересопницьке Євангеліє (1556–1561), і закінчуючи друками І.Федорова, П.Беринди та Іллі. По-друге, цензори московської церковної служби в основному втручались у зміст видань, залишаючи діяльність художників-граверів поза межами своєї компетенції, тому українські художники книги були відносно вільними (порівняно з московськими майстрами книги) у виборі та створенні дереворитних циклів для церковнослужбових друків. По-третє, українські художники книги ретельно слідкували за творчими досягненнями книжкового мистецтва в Західній Європі, а також творчо і дуже вміло поєднували вітчизняну методику різьбярства на дереві з гравіювальною методикою провідних західноєвропейських майстрів. Наприклад, у ксилографіях таких вітчизняних граверів, як Федір А. і Феофан К., використані технічні засоби, притаманні західноєвропейській гравюрі: лінійно-класична перспектива при побудові предметів у просторі, перехресний штрих при моделюванні об'ємів, композиційна ускладненість сюжетів і широкий діапазон гравіювальних прийомів при моделюванні світлотіньових нюансів. Прикладом можуть послужити ксилографії до таких книжок, як Апостол (Київ, 1695) і Євангеліє (Київ, 1697), вирізьблені видатним українським гравером Федором, якого В.Стасов вважав одним із провідних українських граверів на дереві кінця XVII—початку XVIII ст. В.Стасов відзначав, що ксилографії Федора «можуть конкурувати з багатьма іноземними ксилографіями того часу».

Подальший розвиток української книжкової графіки в останній чверті XVII ст. був пов'язаний з розвитком техніки мідьориту. Нагадаємо, що в Україні техніка гравюри на мідних пластинах була відома ще у другій половині XVI ст. Відомо, що Іван Федоров спочатку планував виконати ілюстрації до Острозької Біблії в техніці мідьориту, але пізніше відмовився від свого задуму. Перші мідьорити в українській книзі з'явилися в кількох львівських латиномовних виданнях, починаючи з 1615 р., а в київських друках — 1628 р. в кириличному виданні та 1641 р. і 1645 р. — в латиномовних. Широкого застосування різцева гравюра на міді у вітчизняних виданнях не отримала, мабуть, тому, що українські друкарі, дуже добре розуміючи пластичні особливості графіки кириличних та антиквених шрифтів, відчували стилістичне поєднання антиквених шрифтів західноєвропейської книги з тонкими штрихами мідьоритів і, навпаки, поєднання щільного малюнка літер кириличного шрифту з міцною технікою дереворита.

Лише наприкінці XVII ст. зусиллями таких провідних українських майстрів гравю-





Євангеліє. Дереворити майстра Федора. Київ. 1697 р.

ри, як Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич та Іван Щирський, техніка мідьориту почала поширюватися в художньому оформленні вітчизняної книги.

О.Тарасевич (1640–1727) вивчав гравіювання на мідних пластинах в Авґсбурзі в майстерні відомих за межами Баварії та Австрії граверів із родини Кіліанів. Разом з Олександром у майстерні Кіліанів навчався ще один представник України — Л.Тарасевич, що приїхав до Авґсбурґа трохи пізніше. Науковці вважають Олександра та Леонтія Тарасевичів родичами. Тарасевичі після навчання у Кіліанів почали працювати у Вільні, виконуючи мідьорити для віленських друкарень.

Згодом О.Тарасевич, ставши головним художником друкарні при Віленській академії, створив при друкарні мистецький гурток, де художники під його керівництвом вдосконалювали різьбярську майстерність. Якраз у той період художнє оформлення віленських книг досягло високого мистецького рівня. Крім того, О.Тарасевич разом із молодими граверами займався у Вільні станковою графікою і, зокрема, мистецтвом графічного портрета. Він виконував великі за розміром мідьоритні композиції алегоричного змісту для видань тез науково-теологічних диспутів, які на той час користувалися особливою популярністю.

У 1688 р. архімандрит Києво-Печерської лаври Варлаам Ясинський запропонував О.Тарасевичу працювати у Лаврській друкарні. На той час О.Тарасевич уже мав особистий верстат для глибокого друку. Переселившись до Києва й очоливши художню школу-майстерню при Лаврській друкарні, він активно сприяв професійному зростанню майбутніх українських художників.

В історії вітчизняного мистецтва О.Тарасевич заслужено вважається засновником української гравюри на міді.

Академік Г.Логвин пише: «Творчість Олександра Тарасевича справила глибокий вплив на розвиток української гравюри. Його портрети віленського та київського періодів творчості не мають собі рівних не тільки в тогочасній українській графіці, а й у живописі. У його гравюрах гармонійно поєднано рівновагу монументальності та барокову врочистість. Він добре володів засобами мистецтва гравюри і вмів передати велику гаму почуттів: радість, смуток, ліричний настрій, — що забезпечувало його творам широку популярність».

Разом з О.Тарасевичем повернулися на батьківщину його учні й колеги — Л.Тарасевич та І.Щирський, які вдосконалювали під керівництвом О.Тарасевича мистецтво гравіювання у Вільні.

Леонтій Тарасевич був дуже обдарованою людиною: досконало засвоїв різцеву гравюру на міді й техніку офорту, добре володів малюн-



Св. Киріак. Мідьорит Олександра Тарасевича. Вільно. 1680 р.

ком і знав закони класичної перспективи. Він виконав для українських видань багато неперевершених мідьоритних ілюстрацій та прикрас, титульних аркушів і фронтиспісів. На замовлення керівника Києво-Печерської лаври архімандрита Йосифа Краковського Л.Тарасевич створив 44 гравюри на міді для перевидання Києво-Печерського патерика. Київські ієрархи вирішили надрукувати у 1702 р. частину тиражу Патерика з широковідомими дереворитами майстра гравюри на дереві Іллі, які побачили світ ще 1661 р. в першому виданні Патерика. Друга частина тиражу повинна була вийти з мідьоритами Л.Тарасевича у поліпшеному варіанті та призначалася для подарунків високопосадовим особам і почесним гостям Києво-Печерської лаври.

Книгознавці, зокрема Д.Степовик, відзначають, що художник-гравер Ілля як представник перехідного етапу в мистецтві українського бароко — від його ранньої до зрілої стадії — не міг досягти того динамічного простору та внутрішньої експресії персонажів, які через сорок років ми побачили у мідьоритах Л.Тарасевича, — представника вже зрілого українського бароко. Крім того, у творчості Л.Тарасевича з'явилася ще одна дуже важлива ознака: внутрішня свобода художника, яка базувалася на глибокому знанні досягнень барокових шкіл Заходу.

Академік Д.Степовик відзначає, що 44 мідьорити Л.Тарасевича до Києво-Печерського патерика вражають новаторством. Він пише: «Дивує глибина проникнення ілюстратора в ідейний зміст книги, розуміння ним різних деталей життя й історії українського народу. Якщо у віленських гравюрах Л.Тарасевича художні «українізми» виявлені як поодинокі акценти в потоці литовських, польських, білоруських, німецьких та інших віянь, то в циклі 1702 р. місцеві традиції домінують чітко і виразно».

Мідьорити Л.Тарасевича до Києво-Печерського патерика стали суспільно значущим явищем у культурному житті України і мали великий вплив на подальший розвиток не тільки вітчизняної графіки, а й усього українського мистецтва. Достатньо зазначити, що ці мідьорити фігурували в різних виданнях упродовж 200 років — до 1902 року.

Поруч з Олександром і Леонтієм Тарасевичами в галузі книжкової та станкової графіки плідно працював ще один видатний український майстер мідьориту — Іван Щирський (бл. 1650–1714). Творча діяльність І.Щирського була пов'язана з чернігівською друкарнею, де він у 70-х роках XVII ст. почав оздоблювати книги. Пізніше чернігівський архієпископ Лазар Баранович (бл. 1620–1693), засновник друкарні у Чернігові, послав І.Щирського до Вільна для вивчення мистецтва мідьориту під керівництвом головного художника друкарні Віленської академії — О.Тарасевича. Отримавши у Вільні необхідні знання та практичні навики (1678–1683), І.Щирський почав виконувати мідьорити на замовлення чернігівської та київської друкарень.

І.Щирський був широкоосвіченою людиною: отримавши академічну освіту, він деякий час викладав курс поетики в Києво-Могилянській колегії. Глибоко вивчивши традиції західноєвропейської і східнослов'янської книжкової та станкової графіки і ретельно засвоївши мистецькі та технічні засоби гравіювання на мідних пластинах, І.Щирський разом зі своїми колегами О.Тарасевичем та Л.Тарасевичем сприяв переходові в українському графічному мистецтві від гравюри на дереві до мідьоритів.

У зв'язку з тим, що І.Щирський деякий час працював гравером у Речі Посполитій, польські мистецтвознавці вважають його од-



ним із засновників польського графічного мистецтва. «Не заперечуючи внеску І.Щирського в польський естамп, — підкреслює Д.Степовик, — слід зазначити, що чимало корисного зробив він також і для литовської, російської та білоруської графіки».

До речі, у 1688 р. І.Щирський разом з Л.Тарасевичем у складі групи творчих діячів України був відряджений до Москви для виготовлення станкових панегіричних мідьоритів на честь царівни Софії. Протягом весни і літа 1688 р. художники виконали в техніці мідьориту два портрети Софії Олексіївни, портрет Василя Голіцина та зображення св. Федора Стратилата. Естампи українських майстрів різця в подальшому сприяли значному підвищенню рівня майстерності російського графічного мистецтва. Д.Степовик, однак, підкре-

Патерик. Фронтиспіс. Мідьорит Леонтія Тарасевича. Київ. 1702 р.



Патерик. Св. Єфрем, Єпископ Переяславський. Мідьорит Леонтія Тарасевича. Київ. 1702 р.

слюс, що найвідоміші графічні твори І.Щирського виконані в Україні та пов'язані з українською дійсністю і традиціями українського мистецтва.

І.Щирський переважно виступав як художник станкової графіки і лише інколи ілюстрував канонічні друки. Його естампи були, як правило, насичені сюжетами тогочасної літератури та мотивами з історії України і відзначалися складними метафоричними образами й філософським підтекстом. Творам І.Щирського, виконаним у бароковому стилі, були властиві підвищена емоційність і експресивність. У композиціях домінували масивні форми, які характеризувалися лінійною виразністю та чіткою світлотіньовою градацією у створенні предметів і фігур у просторі. Художник майстерно використовував у мідьоритах такі форми, як рами і картуші, а також архітектурні мотиви: колони, арки, волюти, фронтони і т. п.

Одним із найвидатніших графічних аркушів І.Щирського є величезний станковий мідьорит на честь Б.Шереметєва «Корінь дерева благоплодовитого. Битва» (Київ, 1708, розмір гравюри 101 × 141 см). В основі композиції мідьориту лежать епізоди з біографії царського фаворита фельдмаршала Б.Шереметєва. У гравюрі закомпоновано 17 тез на біблійну тему, написаних латиною та старослов'янською мовою, а також панегіричний текст на честь фельдмаршала.

Цей великий мідьорит містить багато батальних сцен і різноманітних зображень алегоричного характеру, а також портретів, які, ймовірно, І.Щирському допоміг виконати досвідчений гравер-портретист О.Тарасевич — автор багатьох мідьоритних портретів, створених ним ще у 70-х роках у Вільні (наприклад, генеалогічне дерево маршалка О.Полубинського, 1675).

Естампна та книжкова графіка «могутньої трійці» — Олександра Тарасевича, Леонтія Тарасевича та Івана Щирського — сприяла створенню умов для поширення техніки мідьориту у вітчизняній книзі, а також розвиткові жанру академічної гравійованої тези (своєрідного вітального адресу) не тільки в Україні, а й у Литві, Білорусі та Росії. У першій половині XVIII ст. в Петербурзі та Москві над величезними тезами у співавторстві з російськими граверами братами Зубовими працювали такі українські художники-графіки, як Михайло Карновський, Григорій Топчегорський та Іван Любецький.

Поширення економічних зв'язків Лівобережної України з Росією в другій половині XVII ст. сприяло значному пожвавленню книгодрукарської діяльності в Україні. Для початкових шкіл, — а їх в Україні було дуже багато, — створювались і видавались великими тиражами підручники, а для колегіумів (шкіл вищого типу), які діяли у Києві, Чернігові, Харкові, Новгород-Сіверському та інших містах, друкувалися нові навчальні посібники зі старослов'янської, грецької та латинської мов, риторики, поетики, астрономії, математики, фортифікації, музики, архітектури, малювання тощо. Друковані книги в цей час стають невід'ємними супутниками освіченої людини.

Дослідник історії української книги І.Каганов відзначає: «Українська друкована книга — спочатку львівська, потім київська, а згодом і чернігівська — користувалась доброю славою поза межами вітчизни. Оздоблена прекрасними гравюрами, виготовленими руками чудових майстрів, з особливою старанністю надрукована і оправлена, вона була бажана на полицях бібліотеки і московського книголюба, і молдавського поміщика, і у південних слов'ян, де вона допомагала в боротьбі проти турецького поневолення».

У культурному житті України в другій половині XVII—на початку XVIII ст. великого значення набула діяльність Києво-Могилянської колегії, яка справила благотворний вплив на розвиток науки, літератури та мистецтва не тільки в Україні, а й у Московській державі. Царськими указами 1694 і 1701 років колегія перетворена в Києво-Могилянську академію. Зі стін академії вийшли такі видатні просвітники, як Симеон Полоцький (1629—1680), що відіграв значну роль в історії російської культури, Феофан Прокопович (1681—1736) — викладач академії, а пізніше найближчий сподвижник Петра І, Стефан Яворський (1658—1722) — поет, викладач академії, та багато інших письменників, учених і державних діячів.

З розширенням книговидавничої справи в Україні успішно поповнювалися приватні бібліотеки, було створено цех палітурників, який сприяв відкриттю багатьох палітурних майстерень.

В особистій бібліотеці Петра Могили налічувалося близько 2000 книг, які він згодом пожертвував для бібліотеки академії. Великі приватні бібліотеки мали М.Смотрицький, С.Полоцький, Ф.Прокопович, С.Яворський та інші видатні книголюби і збирачі книг. Чудову підбірку професійних книг передав художник О.Тарасевич Лаврській художній школі-майстерні. Він почав збирати книги ще з часів, коли навчався у граверній майстерні Кіліанів у місті Авґсбурґ.

На початку XVIII ст. економічні реформи, які почав впроваджувати в життя Петро І, прийшли і в книгодрукування. Новий час вимагав книги з новим змістом, а в оновленій книзі графіка кириличних шрифтів виглядала архаїчною. Потрібен був новий сучасний шрифт. Такий шрифт — гражданський, затверджений Петром І у 1710 р., сприяв поширенню світського книгодрукування в Росії та Україні.

Вимогам нового часу відповідала і діяльність друкарні Києво-Печерської лаври: художники створювали нові кириличні шрифти зменшених розмірів, гравери ретельно вивчали техніки глибокого друку: різцеву гравюру на міді та офорт. У 1701 р. для друкарні збудували новий кам'яний будинок.

З розвитком естампної гравюри на мідних пластинах художники книги нового покоління шукали й іншу мистецько-графічну мову: ускладнювали свої композиції за рахунок використання символічних і алегоричних зображень, намагалися підвищувати рівень професійного малюнка, почали реалістичніше трактувати канонічні сюжети. В цілому наприкінці XVII—на початку XVIII ст. книжкова де-



Корінь дерева благоплодовитого. Битва. Мідьорит Івана Щирського. Фрагмент. Київ. 1708 р.

реворитна ілюстрація, яка довгий час панувала в українському графічному мистецтві, почала потрохи відходити на задній план, поступаючись станковій гравюрі, виконаній у техніці мідьориту. Цьому процесові сприяли видатні естампні мідьорити панегіричного характеру та великі мідьоритні ілюстрації до тез наукових диспутів (конференцій), які відбувалися в стінах Києво-Могилянської академії. Провідними майстрами естампу були О.Тарасевич, І.Щирський та Л.Тарасевич.

У цей час майже всі культові видання, виготовлені у Лаврській друкарні, традиційно багато оздоблювалися численними ілюстраціями, виконаними і в техніці деревориту, і в техніці мідьориту. Наприклад, частина тиражу Києво-Печерського патерика виготовлена з дереворитами Іллі, а частина — з мідьоритами Л.Тарасевича (1702); розкішне величезне (56 × 38 см) видання напрестольного Євангелія-апракос (1707) було надруковане з мідьоритами Данила Галяховського і гравійованими рамками навколо тексту, виконаними в техніці деревориту; Іфіка ієрополітика (1712) містила серію зображень алегоричного та побутового характеру, виконаних Н.Зубрицьким на міді у техніці різцевої гравюри й офорту (67 гравюр).

Після великої пожежі у квітні 1718 р. Лаврська друкарня на два роки припинила свою книговидавничу діяльність. Втрати від пожежі були дуже тяжкі: згоріла «верхня Лавра» з головною церквою, бібліотекою, друкарнею, з її книжками, паперовим запасом, інструментарієм і архівом. Друкарня поступово відновила свій потенціал і в 30-х роках XVIII ст. почала видавати книги на високому друкарському та художньому рівні. Незважаючи на заборону видавати світську літературу (наказ Петра I від 1720 р.) і на цензурний нагляд з боку московських ієрархів за виданням канонічних книг, майстри Лаврської друкарні гідно підтримували високі творчі традиції художнього оздоблення видань.

Для багатьох канонічних видань, які перевидавалися з традиційним оздобленням, були оновлені дереворитні ілюстрації, заставки, кінцівки й ініціали. Для нових видань виготовлялися мідьорити. Ілюстрації, виконані в техніці дереворитy, версталися разом із текстом, для якого вони виготовлялись, і друкувалися разом із текстом з однієї друкарської форми способом високого друку. Такі сюжетні гравюри переважно відображали зміст конкретного тексту. Розміри дереворитів друкарі визначали залежно від композиційного рішення шпальти. Ілюстрації, виконані в техніці мідьориту, друкували окремо від тексту на іншому папері та на іншому верстаті для глибокого друку, а потім вклеювали або вшивали у книжковий блок. Мідьоритні сторінкові ілюстрації, як правило, розкривали зміст цілої частини або розділу і за композиційними принципами наближалися до фронтиспісних гравюр.

Серед найкращих ілюстративних серіалів того часу можна назвати мідьорити Аверкія Козачковського до таких видань, як Псалтир (1728) і Акафісти (1731), а також гравюри на міді Григорія Левицького до кишенькових видань (у 16-ту частку аркуша) Апостола (1737) та Євангелія (1737).

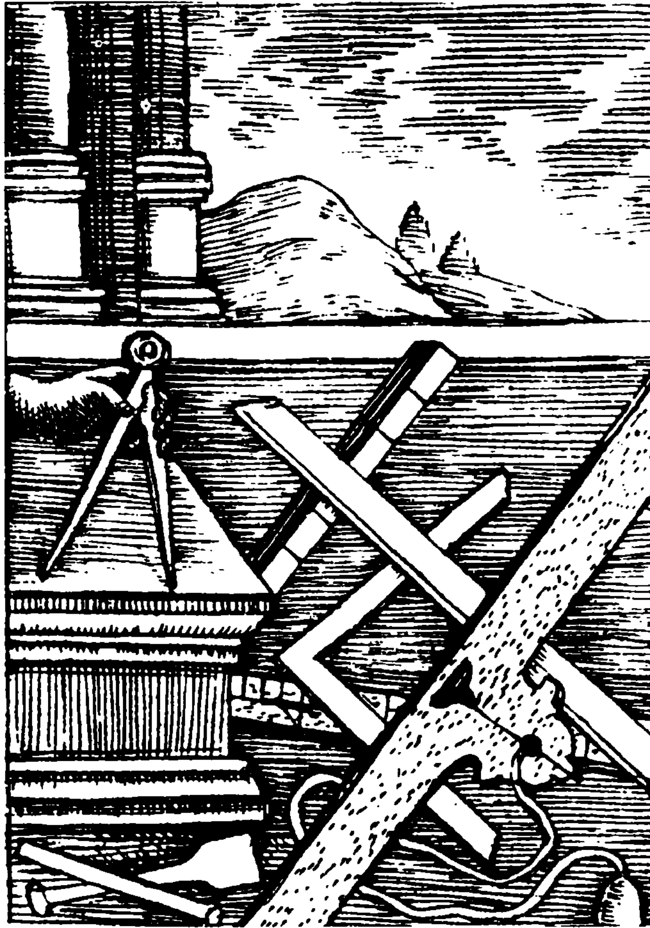
Київський художник-гравер А.Козачковський у 20-30-х роках виконав для Лаврської друкарні багато мідьоритних ілюстрацій і своєю творчістю визначив напрям розвитку української книжкової гравюри першої половини XVIII ст. Складні, динамічні композиції художника ґрунтувалися на впевненому малюнку та майстерному розподілі просторових планів і світлотіньових нюансів. Мистецький доробок А.Козачковського вплинув на творчість багатьох українських художників XVIII ст., у тому числі й на одного з найобдарованіших майстрів української графіки — Григорія Левицького (бл. 1697–1769).

Походженням Г.Левицький був із Полтавщини (с. Маячка), граверському мистецтву навчався у Вроцлаві (Польща). В середині 30-х років молодим, але зрілим майстром, відомим уже в Польщі, художник повернувся на батьківщину. Г.Левицький був дуже освіченою людиною: знав грецьку, латинську, польську та німецьку мови, мав глибокі знання з античної міфології, літератури, історії, був ознайомлений зі всіма течіями у мистецькому житті європейських країн.

Г.Левицький, професійно володіючи мистецтвом рисунка та композиційним талантом, з артистичною легкістю виконував і малоформатні прикраси до книжок, і фронтиспіси та сторінкові ілюстрації, і великі станкові мідьорити. Він є автором невеликих мідьоритних заставок до книги М.Козачинського «Філософія Арістотелева» (Львів, 1745, Братська друкарня), цікавих фронтиспісів до Євангелія (Київ, 1737) та величезного мідьориту — тези на честь київського митрополита Рафаїла Заборовського (1739).

Він вплинув на творчість багатьох граверів середини XVIII ст.: Макарія, який разом з Г.Левицьким виконував мідьорити до Діяній і посланій апостолів (Київ, 1737), Філарета та Іринея — ілюстрації до Євангелія (Київ, 1759), Геронтія — ілюстрації до Шестоднева (Київ, 1744) та багатьох інших.

Друкарська культура київських видань у середині XVIII ст. перебувала ще на досить високому рівні. Друкарня була потужним підприємством, у якому діяло шість друкарських металевих верстатів, виготовлених у Німеччині; у словолитні працювало вісім печей; була побудована нова паперова фабрика в чернігівському намісництві на річці Пакульці (біля села Пакуль), яка виробляла якісний папір. У стінах Лаври діяла палітурна майстерня, інтроліґатори (майстри-палітурники) якої виготовляли оправи з дерев'яних (переважно дубових) дощок, обтягнутих шкірою, шовком або оксамитом. Різноманітні рамки на шкірі виконували блінтовим тисненням за допомогою дорожників. Деякі дрібні басми були подібні до виливних складальних орнаментів. Лицьову кришку оправи переважно оздоблювали середником у вигляді ромба чи овала. Кути оправи заповнювали віялоподібними



Іфіка ієрополітика. «Правило жизні». Офорт Никодима Зубрицького. Київ. 1712 р.

орнаментальними прикрасами. Для підносних (подарункових) книг кришки оправ прикрашали золотим тисненням по шкірі, обрізи книжкового блока розфарбовували або покривали золотом.

Особливо ретельно оздоблювали металеві оклади (срібні або мідні) для напрестольних Євангелій. У XVII ст. українські сріблярі-ювеліри виконували оклади за допомогою виливання або гравіювання зображень. У XVIII ст. середники та кути оправ, а іноді й суцільні металеві прикраси почали карбувати.

Декор для окладів у XVII ст., як правило, компонували з елементів стилізованого барокового рослинного орнаменту, а у XVIII ст. майстри почали використовувати орнамент стилю рококо.

На зворотних кришках коштовних оправ київські майстри виконували зображення Успенського собору, чудотворної ікони Успіння або Печерської Богородиці. Щоби захистити ці зображення від пошкоджень, робили опуклі жуковини, які також декорували орнаментом.

Лавра мала свої крамниці у багатьох містах не тільки України і Росії, а й Кавказу та інших регіонів. На замовлення друкувалися книги для деяких країн іноземними мовами. Наприклад, для Греції були надруковані Євангеліє та грецькі Недільники (Воскресники) грецькою мовою, для чого друкарня спеціально придбала грецькі шрифти.

У другій половині XVIII ст. художнє оформлення лаврських видань дещо спростилося: рівень граверської майстерності знизився, поступово занепадала друкарська культура. Художники-гравери майже не отримували замовлень на виготовлення нових ілюстрацій і декоративних прикрас для книг, тому друкарі здебільшого використовували зношені дереворити чи мідьорити, виконані граверами попередніх поколінь. Копії з гравюр провідних українських художників кінця XVII—початку XVIII ст. Л.Тарасевича, А.Козачковського, Макарія, Г.Левицького робили, як правило, другорядні майстри, які не мали достатньої художньої підготовки.

Київські приватні друкарні

У 20-х роках XVII ст. у Києві на Подолі (торговельна частина міста) діяли дві приватні друкарні, які належали Тимофієві Вербицькому та Спиридонові Соболю. Обидва друкарі, ймовірно, були активними діячами Київського Богоявленського братства, яке почало висловлювати невдоволення тим, що київське друкарство опинилося під повним контролем Києво-Печерської лаври, незалежної від місцевого митрополита.

До створення власної друкарні Т.Вербицький працював у Лаврській друкарні разом з П.Бериндою і вважався одним із найкваліфікованіших світських майстрів книги. З архівних документів відомо, що Т.Вербицький був певним чином пов'язаний із Запорізьким реєстровим козацтвом: в акті придбання ним площі під друкарню його названо «товаришем війська запорізького». Гроші на побудову друкарні Т.Вербицькому позичив митрополит Йов Борецький (колишній ректор братської школи).

У власній друкарні протягом 1624–1628 рр. Т.Вербицький видрукував двома виданнями Часослов (1625, 1626), Буквар (1627) і Псалтир (1628).

Пізніше, на прохання господаря з Волощини Матея Басараби допомогти йому створити кириличну друкарню, київський церковний діяч Петро Могила (з грудня 1627 р. він був обраний архімандритом Києво-Печерської лаври) відрядив Т.Вербицького разом із

друкарським обладнанням і комплектами шрифтів до Волощини. Там у м. Кимпулунг (Південна Буковина) київський друкар видав Требник (1635).

Друга Київська приватна друкарня належала Спиридонові Соболю, який також отримував безпосередню підтримку і з боку Київського братства, і з боку митрополита Й.Борецького. Походив С.Соболь зі східнобілоруського м. Могилів, навчався в Київській братській школі, а згодом став її викладачем. Працюючи шкільним учителем, С.Соболь опанував церковнослов'янську, латинську, грецьку та деякі слов'янські мови.

Протягом 1628–1630 рр. він виготовив 5 солідних видань: Лимонар (1628), Октоїх (1628), Мінея обща (1628), Октоїх (1629) та Апостол (1630). Вперше у практиці кириличного книгодрукування С.Соболь запровадив гравюру на міді для оздоблення форти до Октоїха (1628). Вітчизняні дослідники книги, зокрема Я.Ісаєвич, вважають, що мідьорит виконаний спеціально для даного видання, а не позичений у закордонній друкарні.

Після смерті митрополита Й.Борецького С.Соболь, ймовірно, не мав підтримки архімандрита Києво-Печерської лаври П.Могили. Не витримавши конкуренції з Лаврською друкарнею, він у 1631 р. переїхав до Кутейна (Східна Білорусь) і протягом 1631–1632 рр. у місцевому монастирі видрукував Буквар, Часослов і Молитовник.

Пізніше, повернувшись до Києва, С.Соболь постригся у ченці Київського братського монастиря, а потім перейшов у Києво-Печерську лавру, де продовжував займатися друкуванням.

Книгодрукування в Новгород-Сіверському та Чернігові

У другій половині XVII–XVIII ст. в Східній Україні, крім Києва, книги друкувалися й на Чернігівщині. Відомий церковний, літературний та політичний діяч архієпископ Чернігівський і Новгород-Сіверський Лазар Баранович (1620–1693) створив власну друкарню в Новгород-Сіверському (1674), а потім перевіз її до Чернігова (1679).

У Новгород-Сіверській друкарні, яка почала діяти при Спасо-Преображенському монастирі, друкар Симеон Ялинський протягом 1674–1679 років виготовив 21 видання. Серед цих видань були: Псалтир (1675), Анфологіон (1678), п'ять малоформатних кириличних та латинських Букварів і Часословів, сім видань релігійно-моралістичного характеру, автором яких був Лазар Баранович (частина з них польськомовні), п'ять книжок патріотичного змісту, які належали його учневі, видатному письменникові-полемісту Йоаникію Галятовському, та по одному публіцистичному твору, що були написані Олександром Бачинським і Дмитром Тупталом (Ростовським).



Іфіка ієрополітика. «Конь неукротімий». Офорт Никодима Зубрицького. Київ. 1712 р.

Історик книги Я.Ісаєвич, розглядаючи тематику видань у друкарні Л.Барановича, підкреслює, що в жодній православній друкарні другої половини XVII — першої половини XVIII ст. не приділялося такої уваги авторським літературним творам, як у Новгород-Сіверській друкарні.

У 1679 р. після великої пожежі в Новгород-Сіверському друкарню перенесли до Чернігова, де протягом 1680 р. в Троїце-Іллінському монастирі С.Ялинський надрукував Псалтир і два польськомовних видання Л.Барановича. За життя Л.Барановича Чернігівська друкарня виготовила також багато видань тогочасних українських авторів, надрукованих українською, церковнослов'янською, польською та латинською мовами.



Псалтир. Перехід через море. Мідьорит Аверкія Козачковського. Київ. 1728 р.

Ці книжки панегіричного, моралістичного, полемічного й історико-патріотичного змісту належали перу відомих церковних і політичних діячів — Йоаникія Галятовського («Грехи розмаитии», 1685, написані українською літературною мовою), Дмитра Туптала («Руно орошенноє», 1683, яке багато разів перевидавалося), чернігівського ієрарха, засновника Чернігівського колегіуму Йоанна Максимовича («Алфавит, рифмами зложенний», 1705) та ін.

Чернігівська друкарня видала велику кількість навчальної літератури для початкових шкіл: Букварі, Часослови, Полуустави та інші навчальні посібники, більшість із яких не дійшла до наших днів. Науковцям відомі лише Букварі, видані у 1743, 1749, 1755 рр., а також «Первое ученіє отрокам» Ф.Прокоповича (1743 і 1760).

Наприкінці XVII—на початку XVIII ст. значно зросла друкарська культура чернігівсь-

ких видань. Добре оздоблювалися переважно книги богослужбові, наприклад, Тріодь цвітна (1685), Молитвослов (1687), Руно орошенное (1696), Служебник (1697), Полуустав (1703), Богородице Діво (1707), Новий завіт (1717) та інші, з використанням ілюстрацій, гравійованих на дереві та на міді. Мідьорит було вперше використано ще в Новгород-Сіверській друкарні у польськомовній Книзі радості Л.Барановича (1676). Це було зображення ікони Чернігівської Іллінської Богородиці, виконане на міді, ймовірно, молодим І.Щирським. Згодом для оздоблення чернігівських видань мідьорити, крім І.Щирського, виконували такі провідні українські художники-графіки, як Л.Тарасевич, І.Стрельбицький та Н.Зубрицький, творчість яких досить яскраво демонструє нові мистецькі риси українського зрілого бароко. Серед найкращих ілюстрацій можна назвати серію мідьоритів І.Щирського до поеми його друга Л.Крщоновича «Redivivus Phoenix» («Воскреслий Фенікс», 1683), мідьорити військово-героїчного змісту Л.Тарасевича до панегіричної поеми П.Терлецького «Слава героїчних справ...» (1695), написаної польською мовою на честь перемог над турками Б.Шереметєва, а також 38 мідьоритів Н.Зубрицького та І.Стрельбицького до алегоричного твору «Царскій путь Креста Господня» (1709), перекладеного з латинської І. Максимовичем.

Книговидавнича діяльність Чернігівської друкарні майже припинилася після наказу Петра І від 5 жовтня 1720 р. про заборону Києво-Печерській і Чернігівській друкарням видавати світські книги та про впровадження московської церковної цензури в Україні. Епізодично, з довготривалими перервами, Чернігівська друкарня діяла до 1785 р., видаючи лише канонічні книги, попередньо звірені з московськими еталонами і затверджені Синодом. В основному це були Псалтирі, Часослови та Молитвословці, якими користувались і в початкових школах, та передруки київських видань літургійного змісту. Дві останні невеликі книжки побачили світ у 1801 і 1818 р.

Значні перерви в роботі друкарні та від'їзд багатьох майстрів книги до інших міст спричинили занепад мистецьких традицій друкарні. Чернігівські друкарі змушені були користуватися готовими дереворитними прикрасами, позиченими у Києво-Печерській друкарні, або копіювати художнє оформлення київських друків. Наприклад, у таких книгах, як Анфологіон (1753), Требник (1754), Псалтир (1763) та інших, трапляються копії прикрас із київських друків: заставки, кінцівки, ініціальні літери, декоративні рамки, фронтиспісні та сторінкові гравюри. Оригінальних ілюстрацій для чернігівських видань у цей період було створено дуже мало, переважно в техніці дереворитy.

У другій половині XVIII ст. кириличні друки на Заході України видавалися у Львові, Уневі та Почаєві, а на Сході — у Києві й Чернігові. Оздоблювалися тільки книги культового призначення, прикраси для яких виконувалися в дусі споконвічних традицій. Часто ці прикраси копіювали зі старих зразків майстри, які не мали достатнього досвіду. У другій половині XVIII ст. високі мистецькі традиції українських кириличних друків підтримувала тільки Почаївська друкарня. Цьому сприяли такі провідні українські гравери, як Адам і Йосиф Гочемські, Іван Филипович, Іван Стрельбицький та ін. Але ні Почаївська, ні Києво-Печерська друкарні вже не були спроможні стримати спад інтересу широкого читача до кириличної книги.

Академік Я.Запаско відзначає: «Під кінець XVIII ст. стара українська книга церковнослов'янського друку з її традиційними принципами оздоблення і кириличним шрифтом вичерпує себе і свої художні можливості. Вона поступилася книзі нового змісту і призначення, нового оформлення і шрифту.

Петровська реформа шрифту, яка почалася ще на початку XVIII ст., мала велике значення у процесі оновлення книговидавничої справи. Поступово світська книга, надрукована гражданським шрифтом, почала витісняти кириличну. Це було зумовлене об'єктивними потребами часу: розвитком науки, культури, зародженням капіталістичних відносин.

ВИНИКНЕННЯ ГРАЖДАНСЬКОГО КНИГОДРУКУВАННЯ В УКРАЇНІ

В Україну гражданське книгодрукування прийшло у другій половині XVIII ст. У фортеці св. Єлисавети (пізніше тут виникло місто Єлисаветград) для обслуговування внутрішніх потреб адміністрації Новоросійської губернії 1764 р. постала необхідність у друкарні.

Оскільки в Києво-Печерській лаврі гражданського книгодрукування на той час ще не було, з Петербурга надіслали друкарське облад-



Діяння апостолів. Євангеліст Іоанн. Мідьорит Григорія Левицького. Київ. 1737 р.

нання та необхідні шрифти. В новоствореній друкарні складачі, батирщики та друкарі, які також прибули з Петербурга, почали виготовляти російською мовою бланки, перепустки, інші документи губернської влади.

Протягом 1765 р. друкарня також видала Азбуку та російський переклад твору Ж.-Ж.Руссо «Кофейный дом». Через деякий час друкарню перенесли до Кременчука, де розташувалося губернське правління. Подальша книговидавнича діяльність цієї друкарні невідома.

У другій половині XVIII ст. в Росії та в Україні пожвавився розвиток освіти, науки, літератури й мистецтва. Почала оновлюватися методика викладання в багатьох навчальних закладах. У Києво-Могилянській академії з'явилися нові дисципліни: географія, математика, медицина, сільськогосподарська економіка, архітектура, а в Харківському ко-

легіумі, який був центром освіти Слобідської України, почали викладати інженерні науки, артилерію, архітектуру, геодезію, географію, іноземні мови.

Для повноцінного проведення навчального процесу було необхідно багато підручників, посібників і наукових праць. Архімандрит Києво-Печерської лаври Самуїл Миславський звернувся до Катерини II, яка 1787 р. перебувала в Києві, з проханням відкрити у Лаврській друкарні окремий відділ для виготовлення видань латинською, російською та деякими західноєвропейськими мовами, щоби забезпечити навчальний процес академії.

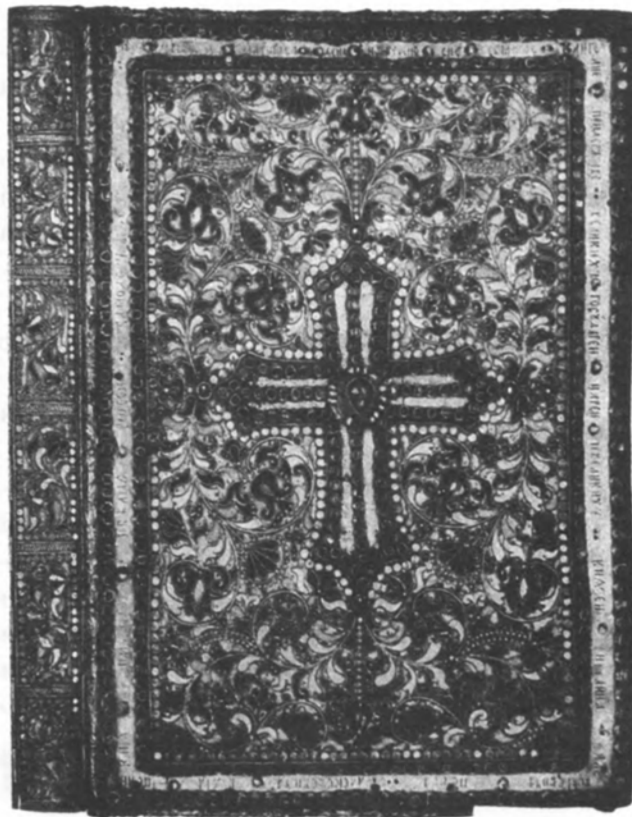
Першими виданнями цього друкарського відділу, який почав діяти з 1787 р. у Лаврській друкарні, стали три вітальні промови С.Миславського на честь Катерини II та проповіді київського проповідника Іоанна Леванди. Згодом друкарня почала видавати підручники: «Грамматика польская» І.Семигіановського (1791) та його ж «Начальные правила латынского языка» (1794, 1798), «Грамматика, руководствующая к познанию правила славяно-российского языка» Аполлоса (1794) та ін. Почали з'являтись і наукові праці вихованців академії та друки історичного змісту: «Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры» (1791), «Достопамятные древности в Киеве» (1795), «Известия о погребенных в Киеве князьях» (1795) та ін.

З 1790 р. словолитня при Лаврській друкарні почала виготовляти російські гражданські шрифти.

У 90-х роках XVIII ст. урядові друкарні запрацювали в Харкові, Бердичеві, Чернігові, Миколаєві, Кам'янці-Подільському та Житомирі. Новостворені гражданські друкарні переважно друкували підручники, навчальні посібники, курси лекцій, офіційні розпорядження у вигляді оголошень і циркулярів, різноманітні бланки; іноді видавали наукові праці та художню літературу.

Так, протягом 1798 р. в Миколаївській друкарні під керівництвом С.Селівановського надрукували дев'ять видань. Усього друкарня виготовила близько 25 книг, більшість яких призначалася для штурманського училища і флоту: «Курс математический мореходный» Безу (1800), «Курс математический» Сорі (1800), «Опытное правление кораблей» (1801) та ін.

Велика роль у поширенні в Україні книги гражданського друку належить видатному книговидавцю М.Новикову (1744–1818). Він роз-



Євангеліє. Срібна оправа. Орнамент із кольорової перегородчастої емалі. Майстер Христофор. Київ. 1686 р.



Євангеліє. Срібний чеканний оклад. Майстер Іван Равич. Київ. 1746 р.

повсюджував видання власної друкарні в багатьох містах України: Харкові, Києві, Полтаві, Глухові, Ніжині; видавав підручники для українських шкіл, залучаючи для цього українських авторів і упорядників; систематично друкував вісті з українського життя у газеті «Московские ведомости». Гражданська книга в Україні поступово набувала суспільного значення.

Новий етап у розвитку книгодрукування в Україні був пов'язаний з виникненням університетів у Харкові (1804) і в Києві (1834) та зі створенням при університетах друкарень.

На жаль, жодна із гражданських друкарень, що діяли в Україні у другій половині XVIII ст., не виготовляла видань українською мовою. З цього приводу історик Я.Ісаєвич зазначає: «Зв'язок друкарства з потребами культурного життя українців, типовий для друкарства всієї України з кінця XVI ст. до 1720-х років, був значною мірою загальмований. Серед мов, якими видавали книги нові друкарні кінця XVIII ст., місця для української не знайшлося. Це було згубним наслідком відсутності національної школи, втрати останніх решток української державності, поступової денаціоналізації українських еліт, посилення контролю над освітою і культурою в абсолютистських державах, що поділили українські землі».

Становище у вітчизняному книгодрукуванні другої половини XVIII ст. дало поштовх до активного виготовлення рукописної книги українською мовою. Переписувались і розповсюджувались найрізноманітніші рукописи: медичні та господарські порадники і календарі, літературні твори і літописи, збірки народних пісень і церковних піснеспівів, історичні, науково-популярні твори і т. ін. «Попри все це, — відзначає Я.Ісаєвич, — рукописна книга на той час вже не могла задовольнити всіх потреб освіти, культури, громадського життя».

Післямова

На сторінках навчального посібника перед читачем постала широка — у декілька тисячоліть — панорама пошуків і становлення книжкової форми, постійне вдосконалення якої зумовлене внутрішніми потребами людини: з одного боку — створити зрозумілу й чітку структурну побудову письма, а з іншого — знайти зручний матеріал для письма, функціонально-конструктивні якості якого забезпечували б ідеальну форму для нанесення, збереження та передачі писемної інформації в часі.

Ці потреби й привели людство до винайдення у IV—III тисячоліттях до н.е. в Шумері глиняних табличок, у Єгипті — папірусних сувоїв, у Китаї та Індії — «книжок», написаних на бамбукових планках, пальмових листках і шовку, а пізніше — з II ст. до н.е. — до поширення в державах Середземномор'я пергаментного сувою та пергаментної «книги» кодексного типу, яка з II—III ст. вже нашої ери почала свою велику мандрівку країнами світу.

Писці папірусних і пергаментних сувоїв поступово виробили систему поділу тексту на прямокутні стовпці, між якими встановлювали певні проміжки, а вгорі та внизу кожної "сторінки" — поля. Ці "сторінки" у сувоях вже мали чітку внутрішню структуру — рядки однакового розміру, рубрикаційну систему та внутрішньотекстові зображення, які ще несміливо, але намагалися проілюструвати зміст. Щоби зручніше користуватися сувоєм, до нього з обох боків прикріплювали дерев'яні ручки-держальця. Окремі сувої мали спеціальні футляри-пенали, а в бібліотечних сховищах вони зберігались у великих овальних скринях-капсулах. До кожного сувою був прикріплений ярлик із назвою твору у вигляді його початкових слів і з порядковим номером. Цей ярлик отримав назву "титулус".

У державах Месопотамії писці глиняних клинописних табличок теж запровадили деякі функціонально-структурні особливості побудови «книги». При комплектуванні табличок із текстом одного твору, які зберігалися в царських бібліотеках

у спеціальних ящиках, майстри почали користуватися колонцифрою, колонтитулом і системою індексів. Наприклад, ці елементи були використані при записуванні на 12 глиняних табличках народного епосу про подвиги легендарного героя Гільгамеша.

Проте найзручнішим носієм написаного тексту став заснований на конструкції греко-римського диптиха пергаментний кодекс у вигляді зошита, яким легко користуватись у процесі читання і який дає змогу швидко знаходити потрібний текст, гортаючи аркуші. Вже з появою у IV—VI ст. перших давньохристиянських рукописів коптські та візантійські майстри почали розв'язувати такі важливі питання, як структурні — вдосконалення внутрішньої посторінково-просторової побудови тексту й ілюстрацій у рукописі, технологічні — вдосконалення процесів виготовлення книжкових блоків і оправ, естетичні — пошук шрифтової графіки та системи оздоблення.

Текст на сторінках богослужбових рукописів почали писати у два стовпці чіткими та рівними рядками по заздалегідь розграфлених лінійках. Розміри книжкових полів гармонійно узгоджували з розмірами аркушів і текстових стовпців.

Поступово відпрацьовувалася система логічного членування тексту: з VII ст. з'являються проміжки між словами, трохи пізніше — графічні знаки у вигляді червоних крапок або літер, за допомогою яких відокремлювали частину тексту на сторінці; початок окремих фраз стали виділяти червоною літерою або словом, а порожнє місце у кінцевих рядках заповнювали орнаментальними червоними смужками; на початку великих частин тексту малювали заставки та великі ініціальні букви.

Згодом з'явилася й рубрикаційна система: титульні написи на початкових аркушах рукописів над основним текстом, заголовки розділів, частин і глав (пізніше ці заголовки починають оздоблювати).

На сторінках манускриптів стали з'являтися ілюстрації різних розмірів: і великі (формату текстового стовпця), і невеликі (оточені текстом та на книжкових полях). Ілюстрації виконували різні функції: форматні зображення розкривали зміст усієї книги або її розділу, а невеликі, розміщені поряд із текстом — доповнювали його та допомагали читачеві сприйняти зміст конкретних абзаців чи навіть окремих рядків і слів.

У рукописній книзі були відпрацьовані принципи фальцювання пергаментних аркушів (в один, два або три згини) і принципи вибору розміру книги. Були усвідомлені технологічні особливості виготовлення книжкових блоків та конструкцій і оздоблення книжкових оправ.

Майстри книги доби середньовіччя впоралися майже з усіма структурними, технологічними та естетичними питаннями. Вони навіть досить близько підійшли до спеціалізації книги залежно від її функціонального призначення: виготовляли багато оздоблені рукописи для церковнослужбового користування і для заможних покупців, а скромно оздоблені, часто виготовлені з погано обробленої шкіри — для бідніших покупців. Це могли бути духовні, світські, навчальні, науково-популярні рукописи.

Перед середньовічними майстрами рукописів XIV—першої половини XV ст. гостро постало й таке питання, як виготовлення масової дешевої книги. Почалися пошуки тиражування рукописів. За допомогою друкування на папері текстів разом із зображеннями, вирізьбленими на дерев'яних

дошках, виготовлялися так звані блокові, або ксилографічні книги. Саме вони надихнули європейських майстрів на винайдення нового способу книгодрукування.

Винайдення Йоганном Ґутенберґом у середині XV ст. європейського способу книгодрукування було одним із найвидатніших винаходів в історії людства. Ідею створення «механічного письма», яка витала на той час у багатьох європейських країнах, Й.Ґутенберґ зумів реалізувати на практиці. Він залишив після себе «друкарське мистецтво» майже у закінченій формі: ретельно розроблену технологію тиражування текстової інформації за допомогою отримання відбитків з друкарської форми, складеної з окремих рухомих металевих літер, які заверстувалися разом із гравюрами на дереві; вдало сконструйоване технічне приладдя для відливання ідентичних друкарських літер; конструкцію друкарського верстата; склад типографського сплаву для відливання літер і композиційну структуру друкарської фарби.

Європейська друкована книга інкунабульного періоду, використавши всі функціонально-структурні, конструктивні та художні досягнення рукописної книги, досить швидко набула нових властивостей і якостей. Вона, в свою чергу, почала активно впливати на формування нових естетичних поглядів не тільки в колах збирачів книжок, які ще зневажливо ставилися до друкованої на папері книги і продовжували замовляти писцям пергаментні рукописи, а й серед майстрів рукописів. Згодом переписувачі почали копіювати структуру друків і навіть ретельно дотримуватися суто друкарської естетики, досягаючи друкарської графічності, побудованої на контрасті максимально білого паперу з чорним шрифтом або малюнком.

Вже через два десятиліття після появи 42-рядкової Біблії Ґутенберґа під тиском вимог друкарських технологій почався процес реформування орфографії латинського письма. Друкована книга, яка спочатку була відверто ґотичною, бо орієнтувалася на мистецькі традиції оздоблення манускриптів, уже через 70—80 років стає ренесансною: текст і графічний матеріал у ній верстаються для забезпечення функціональної чіткості — читач повинен досить швидко засвоїти необхідну інформацію.

Винайдення Й.Ґутенберґом книгодрукування вплинуло також на ефективне формування національних мов у багатьох країнах Європи. Активізується процес перекладу основної церковнослужбової літератури на живі мови. Про це свідчить, насамперед, той факт, що Біблія вже в першій половині XVI ст. була перекладена на рідні мови в багатьох європейських країнах і надрукована великими тиражами — по 2000, а іноді по 3000 і більше примірників. За приклад можна взяти лютерівський переклад Нового Завіту, який у Німеччині за період з 1522 по 1534 рр. витримав 85 перевидань; а повна лютерівська Біблія за 40 років — з 1534 по 1574 рр. — була продана в кількості 100 тисяч примірників.

Збільшення наприкінці XV — у першій половині XVI ст. випуску літератури національними мовами приводить до зміни тематики друкованих видань: поступово зменшується кількість видань богослужбової та теологічної літератури, збільшується кількість друків світського характеру. Наприкінці XVI ст. в європейських країнах видавалося вже 55% книг світського змісту, а у першій половині XVII ст. — 67%. У жорстокій боротьбі ідей гуманізму із середньовічним церковним аскетизмом міцніють національні літератури народів Європи.

У художньому оформленні європейської книги, майстри якої почали ще наприкінці XV ст. активно відмовлятися від системи поліфонічного оздоблення видань, притаманної ґотичній рукописній книзі, в середині XVI ст. запанував новий художній стиль, сформований у добу Відродження. Естетику ренесансної книги повністю опанували строгий чорно-білий «колорит», ксилографічні прикраси рослинного характеру та чіткий лінеарний малюнок.

На початку XVI ст. книговидавець Альд Мануцій зменшив розміри своїх книжок до формату 16 × 10 см. У другій половині XVI ст. формати друків стають ще меншими. А друкарі фірми Ельзевірів (Голландія, кінець XVI ст.) зробили книгу кишенькового формату справжнім витвором книжкового мистецтва.

Майстри книги протягом усього XVI ст. продовжували вдосконалювати структурну побудову книги: це пошуки і найбільш функціонального верстання текстового та графічного матеріалу на шпальтах, і максимальної читабельності друкарських шрифтів, і більш логічної посторінково-просторової побудови видання.

Для того щоб читачеві було зручніше працювати з книгою, друкарі вміло вводили такі структурні елементи книги, як пагінація, колонтитули, реґістр і сторінку зі змістом видання, включаючи практику підшпальтових виносок, а також видавничих коментарів на книжкових полях (марґіналії), цифрову та буквену розбивку тексту на шпальтах (по вертикалі). Усі структурні елементи книги (і текстові, і графічні) заверстувалися на шпальтах видань конструктивно, функціонально та виразно.

Майже до початку XIX ст. у книжковому мистецтві зберігалися основи посторінково-просторової побудови книги, винайдені книжковими майстрами XVI ст. Це і система поділу основного тексту на розділи, які починалися з мальованих або шрифтових шмуцтитулів, та глави, початкові сторінки яких прикрашалися дереворитними заставками, великими оздобленими ініціалами, а останні сторінки — кінцівками; це і використання невеличких ініціальних літер, коли текст поділявся на дрібніші частини, і шрифтові виокремлення у тексті за допомогою курсиву, і симетричний титульний аркуш, побудований із різнокегельних рядків та видавничої марки, і складні бордюрні обрамлення титульних аркушів і шпальт, які вирізьблювалися на дереві на основі архітектурних форм та виразних взірців декоративно-прикладного античного мистецтва.

Найбільш помітною у друкованій книзі була еволюція шрифтової графіки. Створені у XV–XVI ст. друкарські шрифти антиквеного типу, літери яких конструювалися на основі квадрата, в подальшому отримали назву ренесансна, або стара антиква. Розвиток шрифтової графіки старої антикви був завершений в середині XVI ст. з появою друкарського шрифту, створеного французьким художником книги Клодом Гарамоном. Цей шрифт на довгі роки став зразком для майстрів книги.

В цілому XVI ст. залишило для нас чудові друкарські шрифти старої антикви, які відзначаються помірною контрастністю між основними та додатковими штрихами й засічками з заокругленнями по кутах. На основі цих шрифтів у багатьох країнах світу створено сучасні шрифтові гарнітури, в тому числі й такі, як латинська (або літературна), кудряшевська, енциклопедична, а також

гарнітура Лазурського, які активно використовуються сьогодні в українських видавництвах.

Останньої чверті XVI ст. в голландському місті Лейдені виникла книговидавнича фірма родини Лодевейка Ельзевіра (1581). Щоби краще реалізувати свої видання, Ельзевіри пішли на зменшення форматів книг, не скорочуючи при цьому текстового обсягу видань. Спеціально для цих видань словолитник Крістофер ван Дейк розробив на основі антикви Клода Гарамона шрифти з дуже малим очком: кеглі 6, 7, 8 пунктів. Про ельзевірівські шрифти ходили легенди, що вони відлиті зі срібла. Невеличкі томики цієї фірми купці розвозили по всіх країнах Європи.

У другому десятилітті XVIII ст. англійський художник книги Вільям Кезлон (1720) розробив на основі графіки голландської антикви Крістофера ван Дейка свою друкарську антикву, яка в книгознавчій літературі вважається вже бароковим шрифтом і яка увійшла в історію еволюції друкарських антиквених латинських шрифтів як шрифт перехідного типу: від ренесансної (або старої) антикви до антиквених шрифтів доби класицизму. До перехідної антикви відносять також друкарські барокові шрифти француза П'єра Фурньє (сорокові роки XVIII ст.), а також англійця Джона Баскервілла, які були розроблені ним на основі шрифтової графіки антикви його співвітчизника В.Кезлона. У малюнках антиквених літер Дж.Баскервілл підкреслив ще більшу контрастність між основними та додатковими структурними елементами.

У другій половині XVIII ст. француз Франсуа Амбруаз Дідо та італієць Джамбаттіста Бодоні розробили більш контрастні складальні шрифти, з яких і почалася доба розвитку шрифтової графіки класицистичного типу.

Ще наприкінці XVI — на початку XVII ст. з розвитком нової барокової естетики в оздобленні книги техніка мідьориту почала поступово витісняти поздовжню гравюру на дереві (обрізну гравюру). Чіткий і лаконічний характер штрихування обрізної гравюри вже не відповідав естетичним вимогам часу.

У першій половині XVII ст. з'явилися великоформатні видання з гравійованими на міді фронтиспісами, пишні барокові композиції яких складалися з численних алегоричних зображень. Високого професійного рівня набули мідьоритні парадні портрети, обрамлені пишним декором архітектурного характеру. Титульні аркуші складалися великими шрифтами, іноді друкувались у дві фарби — червону і чорну. Одним із найвидатніших художників стилю бароко був фламандський живописець Пітер Пауль Рубенс, у майстерні якого виконувалися мідьоритні ілюстрації для книг фірми Плантенів.

Для видань виготовлялися переважно сторінкові мідьоритні ілюстрації, які було легше вклеювати чи вшивати в книжковий блок. З'явились і мідьоритні аркуші, де поруч із зображеннями вирізьблювали текст; друкувалися навіть книги, повністю створені в техніці мідьориту.

Французька книга з середини XVIII ст. почала переживати нове мистецьке піднесення. Увійшли в моду невеликі видовжені томики з вишуканим декоративним оздобленням у стилі рококо та з численними мідьоритними ілюстраціями еротичного характеру.

«Золотий вік» багато ілюстрованої еротичної книги закінчився разом із падінням французької монархії наприкінці XVIII ст. Пізніше — вже у XX ст. — ці книги стали головною окрасою в бібліотеках багатьох бібліофілів світу.

Наприкінці XVIII ст. були винайдені нові графічні техніки: літографія і торцева гравюра на дереві (ксилографія), яку започаткував англійський різьбяр Томас Б'юік.

Спочатку здавалося, що літографія, яка дала змогу здешевити процес виготовлення друків, витіснить із книги мідьоритну ілюстрацію. Але цього не сталося, бо ілюстрації на літографських каменях, як і мідьорити, друкували на спеціальному щільному папері окремо від тексту, і потім відбитки вклеювали у книжкові блоки.

Технічні особливості торцевої гравюри дали художникам і граверам змогу досить легко створювати складні просторові композиції за рахунок тонких штрихів (різьблення виконувалося штихелями, а не ножами), тому ксилографія дуже швидко витіснила з книги і мідьоритні, і літографські ілюстрації.

З винайденням європейського способу книгодрукування та з початком демократизації книги почався пошук нової палітурки, яка б відрізнялася від палітурки ґотичних рукописів не лише технікою виготовлення, а й характером оформлення. Протягом трьох століть (XVI–XVIII) у Франції виникло декілька стильових напрямів у палітурному мистецтві. З першої чверті XVI ст. популярності набули оправи паризьких і ліонських палітурників, які згодом стали законодавцями моди у своїй галузі для всієї Європи.

У другій половині XVII ст. друкарська система мір, розроблена П.Фурньє, була вдосконалена відомим французьким книговидавцем Ф.А.Дідо, який ретельно розрахував розмір друкарського пункта на основі розміру королівського фута.

Один друкарський пункт став дорівнювати 1,376 мм. За найбільший розмір було взято так званий квадрат, який складався з 48 пунктів і становив приблизно 18 мм.

Друкарською системою мір, вдосконаленою Ф.А.Дідо, майстри книги користуються і в наш час.

Перші датовані східнослов'янські кириличні інкунабули — Октоїх і Часослов (1491) — виготовлені у Кракові в друкарні Швайпольта Фіоля. Найбільш відомим книговидавцем кириличних друків у першій половині XVI ст. був білорус Франциск Скорина.

Початок кириличного книгодрукування на споконвічних українських землях пов'язаний із діяльністю Івана Федорова. Саме він у старовинному українському місті Львові надрукував першу в Україні кириличну книгу — Апостол (1574).

Основними осередками кириличного книгодрукування XVI–XVIII ст. на Заході України були Львів, Унів, Почаїв, Острог, а на Сході — Київ і Чернігів.

У другій половині XVII — на початку XVIII ст., коли в Україні та Росії виникла гостра потреба в навчальній літературі, видання, які були надруковані кириличним півуставом, вже виглядали архаїчно: світські книги нагадували за своєю структурою церковнослужбові видання. Тому за наказом російського царя Петра I була створена і затверджена гражданська абетка, рисунок літер якої базувався на поєднанні графіки голландської антикви та кращих зразків гражданського письма кінця XVII — початку XVIII ст.

На початку XIX ст. розвиток гражданського книгодрукування в Україні пов'язаний з виникненням університетів у Харкові (1804) та Києві (1834), при яких активно запрацювали університетські друкарні.

* * *

Жодного друкарського стану ґутенберґівських часів не збереглося, а найдавніше дереворитне зображення стану, опубліковане в книзі «Танок смерті» (Ліон), датується 1499 роком.

Декілька друкарських станів, які дійшли до нашого часу (а їх налічується в різних музеях 61), виготовлені в останній чверті XVI ст. А у 1607 р. в книзі архітектора Вітторіо Дзонко з Парми, присвяченій конструюванню різноманітних механізмів, уперше вміщено технічні параметри друкарського стану.

Протягом 350 років — майже до середини XIX ст. — технологія друкарських процесів, розроблена Йоганном Ґутенберґом, не зазнала суттєвих змін.

Удосконалення друкарського верстата і технології друкування йшло не тільки за рахунок механізації окремих процесів, які виконувалися вручну, але й за рахунок заміни дерев'яних частин металевими.

Поява друкарського суцільнометалевого верстата забезпечила значне збільшення тиражності видань.

Глибокі соціальні зміни в суспільстві середини XVIII — початку XIX ст., які сталися внаслідок Великої французької буржуазної революції, а також прогрес науки і техніки, пов'язаний із бурхливим розвитком капіталістичних відносин, вимагали від поліграфічного виробництва більших потужностей. Наприкінці XVIII ст. француз Луї Робер завдяки винаходові папероробної машини здійснив переворот у виробництві паперу, що пізніше дало можливість видавцям книг, газет і журналів значно збільшити тиражі своїх видань.

З'являється близько 900 нових газет, виникають сотні видавництв. Перед поліграфією постає завдання: не тільки збільшити, а й прискорити випуск друкованої продукції.

У 1810 р. німецький винахідник Фрідріх Кеніґ (1774–1833) створив першу практично придатну плоскодрукарську машину, швидкість якої становила вісімдесят відбитків за годину. Вдосконаливши цю машину, Ф.Кеніґ 29 листопада 1814 р. надрукував на ній тираж одного із номерів лондонської газети «Таймс». Винайдення плоскодрукарської машини докорінно змінило поліграфію великого винахідника європейського способу книгодрукування Йоганна Гутенберґа.

З перших десятиліть XIX ст. книжкова культура, що базувалася на ремісничому характері праці, поступово відмирає. Але майже до середини XIX ст. в європейських країнах зберігається структурно-конструктивна основа посторінково-просторової побудови книги, розроблена і вдосконалена видатними європейськими друкарями XVI— початку XVII ст.

Список літератури

Абрамов К. И. История библиотечного дела в СССР. — М., 1980.
Абрамович Д. І. Києво-Печерський патерик. — К., 1991.
Адамова А., Грек Т. Миниатюры кашмирских рукописей. —М., 1976.
Алпатов М. В. Всеобщая история искусства. — М., 1948.
Арциховский А. В., Тихомиров М. Н. Новгородские грамоты на бересте: Из раскопок 1951 г. — М., 1953.
Аронов В. Р. Эльзевиры. — М., 1975.
Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. — К., 1982.
Багрянородный К. Об управлении империей. — М., 1991.
Баран В. Д. Черняхівська культура. — К., 1981.
Баренбаум И. Е. История книги. — М., 1984.
Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве. — М., 1979.
Богомольний Н. Я., Чебикін А. В. Техніка офорта. — К., 1978.
Большаков М. Б. Декор и орнамент в книге. — М., 1990.
Боровський А. Є. Походження Києва: Історичний нарис. — К., 1981.
Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. — К., 1988.
Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книги. — К., 1967.
Валуенко Б. В. Выразительные средства набора в книге. — М., 1976.
Валуєнко Б. В. Архітектура книги. — К., 1976.
Валуєнко Б. В. Композиція видання: Мистецтво зовнішнього оформлення книги. — К., 1992.
Варбанец Н. В. Иоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе: Опыт нового прочтения материала. — М., 1980.
Верещагин В. А. Русский книжный знак. — СПб., 1902. 42.
Висоцький С. О. Київська писемна школа XI–XII ст. — Львів; Київ; Нью-Йорк, 1998.
Владимиров Л. И. Всеобщая история книги. — М., 1988.
Воробьева-Десятовская М. И. Рукописная книга в культуре Индии // Рукописная книга в культуре народов Востока. — М., 1988. — Кн. 2.
Высоцкий С. А. Киевские граффити XI–XVII вв. — К., 1985.
Герчук Ю. Я. Эпоха политипажей. — М., 1982.
Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. — М., 1984.
Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М., 2000.

Гранстрем Е. Э. О некоторых приемах оформления византийских рукописей. — М., 1960.
Грушевський М. С. Історія України-Руси. — Львів, 1904. — Т. 1.
Грушевський М. С. Історія української літератури.—К., 1933.
Гуссман Г. О книге. — М., 1982.
Дандамаев М. А. Вавилонские писцы. — М., 1983.
Дирингер Д. Алфавит. — М., 1963.
Добиаш-Рождественская О. А. История письма в средние века. — М., 1987.
Еланская А. И. Коптская рукописная книга // Рукописная книга в культуре народов Востока. — М., 1987. — Кн. 2.
Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К., 1983.
Жуковская Л. П. Реймское Евангелие, история его изучения и текст. — М., 1978.
Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. — М., 1977.
Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. — К., 1960.
Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. — Львів, 1971.
Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. — Львів, 1974.
Запаско Я. П., Мацюк О. Я. Львівські стародруки. — Львів, 1983.
Запаско Я. П. Мистецтво української рукописної книги. — Львів, 1993.
Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга.— Львів, 1995.
Запаско Я. П. Ошатність української рукописної книги. — Львів, 1998.
Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. — М., 1981.
Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI-XVII веков. — М., 1952.
Зернова А. С. Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец // Книга: Исслед. и материалы. — М., 1964. — Вып. 9.
Иванов С. Н. Технология бумаги. — М., 1970.
Ивенский С. Г. Книжный знак: История, теория, практика. — М., 1980.
Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. — Львів, 1975.
Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. — М., 1981.
Ісаєвич Я. Д. Українське книговидання: Витоки, розвиток, проблеми. — Львів, 2002.
Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1966.
История Византии: В 3 т. — М., 1967.
История Киева: В 3 т. — К., 1982.
Истрин В. М. Возникновение и развитие письма. — М., 1965.
Йончев В. Шрифтът през вековете. — София, 1964.
Капр А. Эстетика искусства шрифта. — М., 1979.
Кацпржак Е. И. История книги. — М., 1964.
Кестнер И. Иоганн Гутенберг. — Львов, 1987.
Києво-Печерський патерик. —К., 1951.
Клепиков С. А. Из истории русского художественного переплета // Книга: Исслед. и материалы. — М., 1959. — Вып. 1.
Книга і друкарство на Україні / За ред. чл.-кор. АН УРСР проф. П.М.Попова.—К., 1965.
Книга и графика. — М., 1972.
Книговедение: Энциклопедический словарь. — М., 1982.
Книгопечатание как искусство. — М., 1987.
Кнорозов Ю. В. Письменность индейцев майя. — М., 1963.
Коляда Г. И. Памво Берында — архитипограф // Книга: Исслед. и материалы. — М., 1964. — Вып. 9.
Коляда Г. І. Друкарський знак Івана Федорова // Українська книга. — К., 1965.
Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2 т. — М., 1947. — Т. 1.
Лазурский В. В. Альд и Альдины. — М., 1977.
Літопис Руський. За Іпатським списком. — К., 1989.
Липин Л., Белов А. Глиняные книги. — Л., 1956.
Лихачев Д. С. Культура русского народа X–XVII ст. — М., 1948.
Лихачев Д. С. Задачи изучения связи рукописной книги и печатной // Рукописная и печатная книга. — М., 1975.
Лихачева В. Д. Искусство книги. Константинополь XI ст. — М., 1975.
Лихачева В. Д. Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза. — М., 1977.

Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV веков. — М., 1981.
Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. — К., 1990.
Лоукотка Ч. Развитие письма. — М., 1950.
Люблинский В. С. На заре книгопечатания. — Л., 1959.
Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Пятьсот лет Гутенберга, 1468–1968. — М., 1968.
Люблинский В. С. Книга в истории человеческого общества. — М., 1972.
Лю Го-цзюнь. Рассказ о китайской книге. — М., 1957.
Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. — М., 1971.
Мацюк О. Я. Папір та філіграні на українських землях. — К., 1974.
Мацюк О. Я. Історія українського паперу. — К., 1994.
Медынцева А. А. Тмутараканский камень. — М., 1979.
Минаев Е. М., Фортинский С. П. Экслибрис. — М., 1970.
Молдован А. М. «Слово о законе и благодати» Иллариона. — К., 1984.
Немировский Е. Л., Горбачевский Б. С. С книгой через века и страны. — М.,1964.
Немировский Е. Л. Начало книгопечатания на Украине: Иван Федоров. — М.,1974.
Немировский Е. Л. Иван Федоров. — М., 1985.
Немировский Е. Л. Мир книги: С древнейших времен до начала XX века. 1986.
Нессельштраус Ц. Альбрехт Дюрер. — М., 1961.
Німчук В. В. Берестяні грамоти в Україні // Мовознавство. — К., 1992. — № 6.
Огієнко І. І. Історія українського друкарства. — К., 1994.
Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI — перша половина XVII ст.): Зб. документів / Упор.: Я.Д.Ісаєвич, О.А.Купчинський, О.Я.Мацюк, Е.Й.Ружицький. — К., 1975.
Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970.
Півторак Г. Українці: звідки ми і наша мова. — К., 1993.
Повість минулих літ. Літопис // Пер. В. Близнеця. — К., 1982.
Подокшин С. А. Франциск Скорина. — М., 1981.
Полное собрание русских летописей. — М., 1962.
Попов В. В. Основные этапы развития полиграфической техники // Общий курс полиграфии. — М., 1964.
Попов П. Осередки книгодрукування на Сході України (XVII–XVIII ст.) // Книга і друкарство на Україні. — К., 1965.
Пятьсот лет после Гутенберга. 1468–1968. — М., 1968.
Різник М. Г. Письмо і шрифт. — Київ, 1978.
Розанова Н. Н. История и теория печатно-графического искусства. — М.,1999.
Розум О. Ф. Таємниці друкарства. — К., 1980.
Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. — М., 1963.
Сапунов Б. В. Книга в России в XI–XIII вв. — Л., 1978.
Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра. — М., 1950.
Севастьянов А. Н. Шедевры европейской иллюстрации. — М., 1996.
Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. — М., 1951.
Сидоров А. А. История оформления русской книги. — М., 1964.
Сидоров А. А. История графики и книжного искусства. — М., 1986.
Слово о полку Ігоревім / Упор. Л. Махновець. — К., 1983.
Степовик Д. В. Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравюри на міді. — К., 1975.
Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986.
Степовик Д. В. Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій графіці. — К., 1988.
Тихомиров М. Н. Муравьева А. В. Русская палеография. — М., 1982.
Утєвська П. Невмирущі знаки. — К., 1981.
Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра. — К., 1976.
Функе Ф. Книговедение. —М., 1982.
Чаев Н. С., Черепнин Л. В. Русская палеография. — М., 1974.
Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. — М., 1974.
Щепкин В. Н. Русская палеография. — М., 1967.
Янин В. Л. Я писал тебе грамоту... — М., 1975.

Зміст

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ОВЧІННІКОВ Володимир Стефанович

Історія книги:

ЕВОЛЮЦІЯ КНИЖКОВОЇ СТРУКТУРИ

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів, які навчаються за спеціальністю «Образотворче мистецтво»

Редактори *Оксана Орач*, *Лариса Сідлович*
Дизайн і художнє оформлення *Ольга Борисенко*
Верстання та обробка ілюстрацій *Андрій Вакаров, Олександра Вакарова, Мирослава Бойчук, Ірина Сімонова, Руслана Теслюк*
Художній редактор *Володимир Печарський*
Технічний редактор *Софія Довба*
Коректори *Марія Ломеха, Ольга Тростянчин, Божена Павлів, Роман Гамада*

Підп. до друку 14.04.2005. Формат 60x84$^{1}/_{8}$. Папір офс.
Гарн. Bodoni. Друк офс. Умовн. друк. арк. 48,82.
Умовн.фарбовідб. 49,86. Обл.-вид. арк. 45,31.
Додрукування тиражу 1000 прим. Свідоцтво держ.реєстру:
серія ДК № 22.
Вид. № 36. Зам. № 48-5.

Державне спеціалізоване видавництво "Світ"
79008 Львів, вул. Галицька, 21.
www.dsv-svit.lviv.ua e-mail: office@dsv-svit.lviv.ua

Надруковано з готових діапозитивів
на ВАТ Львівська книжкова фабрика „Атлас"
79005 Львів, вул. Зелена, 20

Volodymyr Ovchinnikov

BOOK HISTORY

The EVOLUTION *of* BOOK STRUCTURE



Lviv «Svit»
2005